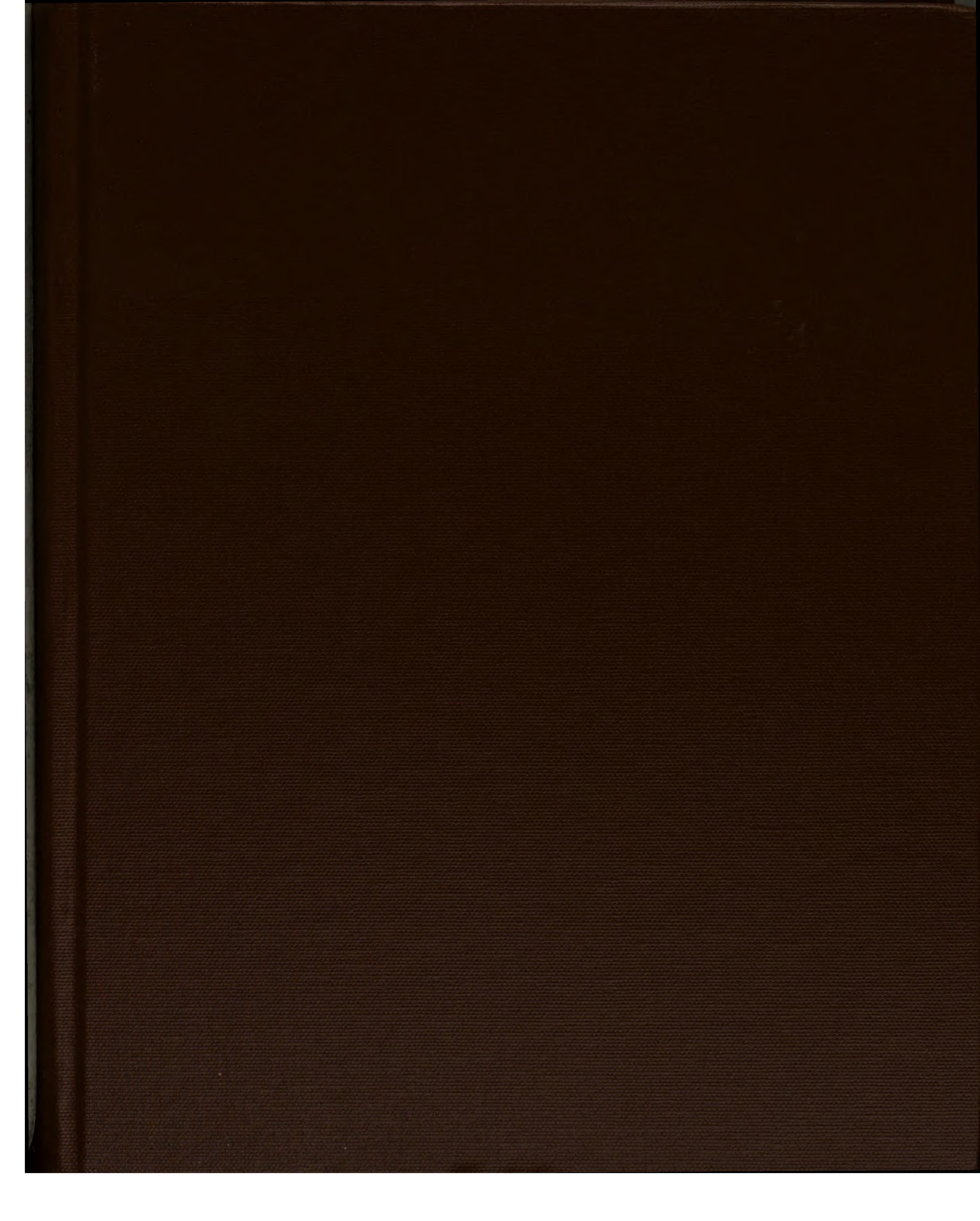
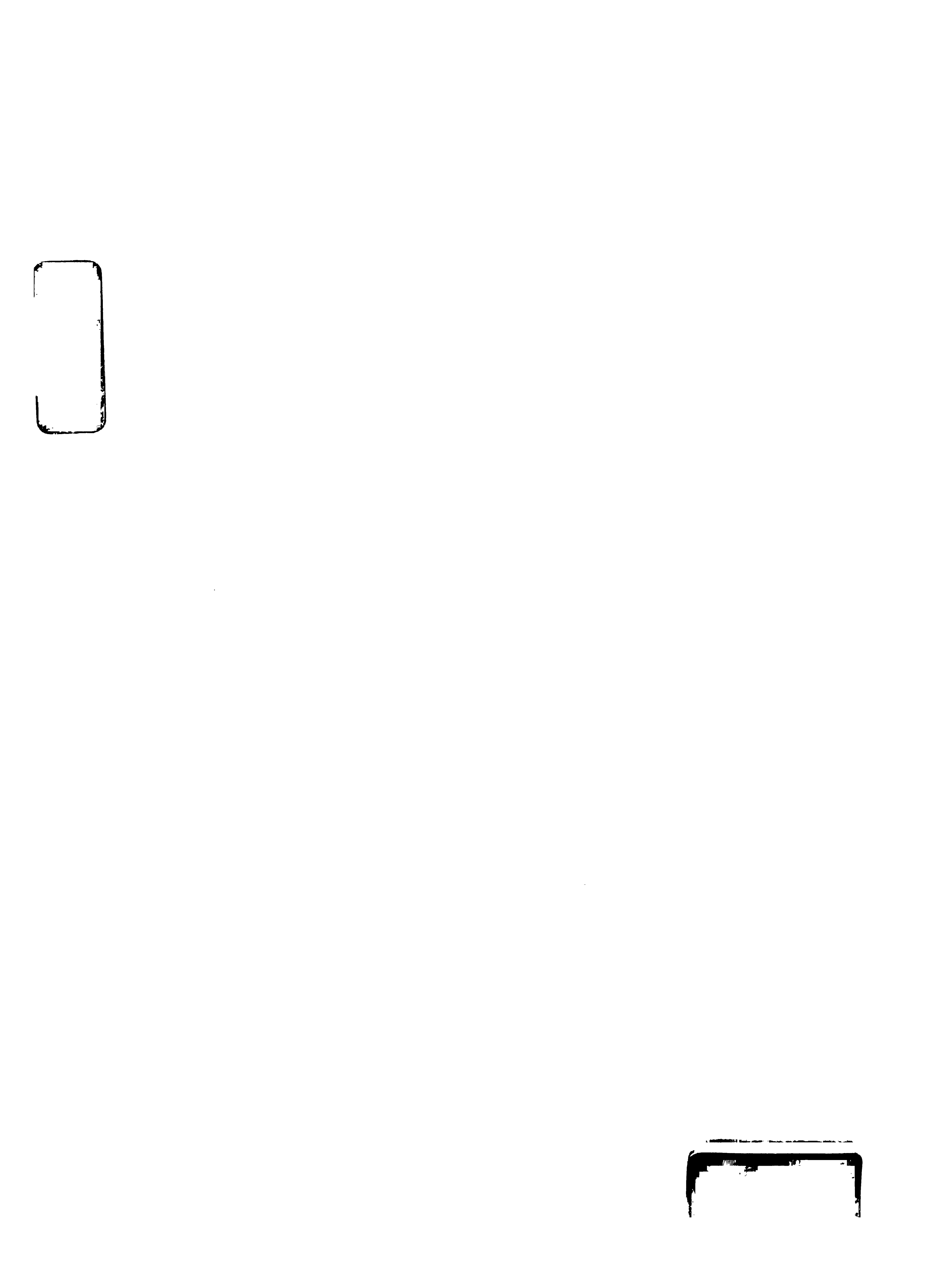
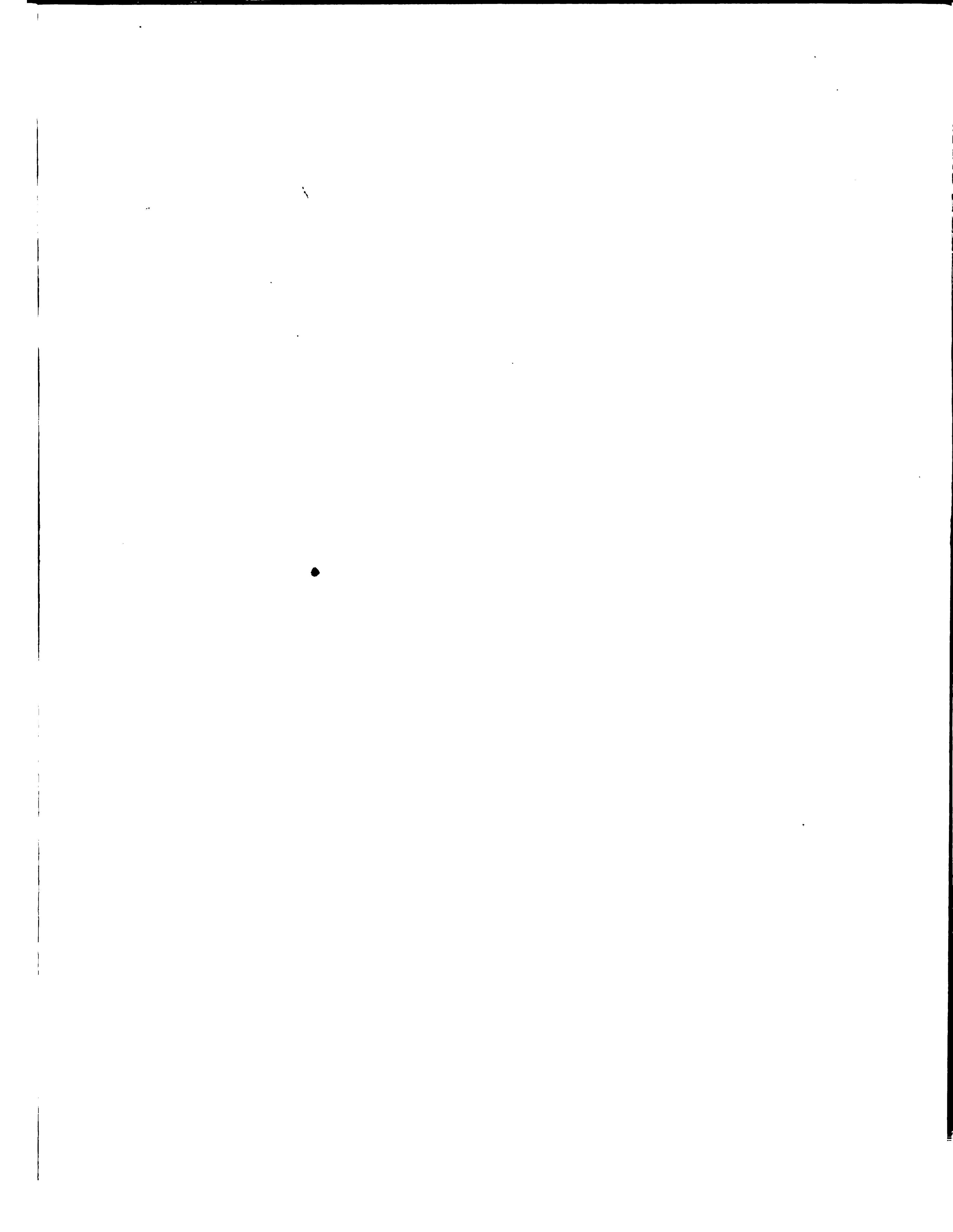






HANDBUCH
DER
LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

DR. OSKAR WALZEL

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BONN

Unter Mitwirkung von:

Professor Dr. Erich Bethe-Leipzig; Professor Dr. Bernhard Fehr-Zürich; Professor Theodor Frings-Bonn; Privatdozent Dr. Helmut Hatzfeld-Frankfurt a. M.; Professor Dr. Hans Hecht-Göttingen; Professor Dr. Hanns Heiss-Freiburg i. B.; Professor Dr. Andreas Heusler-Basel; Privatdozent Dr. Stefan Hock-Wien; Professor Dr. Alfred Kappelmacher-Wien; Professor Dr. Wolfgang Keller-Münster; Professor Dr. Viktor Klemperer-Dresden; Dr. A. H. Kober-Berlin; Professor Dr. Josef Körner-Prag; Professor Dr. Erhard Lommatzsch-Greifswald; Professor Dr. Fritz Neubert-Leipzig und anderen.



BERLIN-NEUBABELSBERG

AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M.B.H.

DIE ENGLISCHE LITERATUR DES 19. UND 20. JAHRHUNDERTS

MIT EINER EINFÜHRUNG IN DIE ENGLISCHE FRÜHROMANTIK

VON

DR. BERNHARD FEHR

O. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT ZÜRICH



BERLIN-NEUBABELSBERG

AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

SPAMERSCHE BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG — MADE IN GERMANY



Thomas Carlyle

(Nach dem Bildnis von James M. N. Whistler, Gemäldegalerie, Glasgow)





Abb. 1. William Blake: Der Fluß des Lebens (Aquarell).
(Aus Burlington Magazine IX, 160.)

DIE ENGLISCHE VORROMANTIK 1725—1785.

I. DER DUALISMUS KLASSIZISMUS UND ROMANTIK.

DIE ENGLISCHE ROMANTISCHE POETIK VON JOHN DENNIS BIS ZU COLERIDGE.

Im Jahre 1798 veröffentlichten die beiden Dichterfreunde Wordsworth und Coleridge die „Lyrical Ballads". Man hat dieses Ereignis als den Beginn der romantischen Bewegung in England bezeichnet. Dies mag insofern stimmen, als die „Lyrischen Balladen" mit ihrer späteren Vorrede aus dem Jahre 1800 als die erstmalige, kühne, öffentliche, bewußte, programmäßige Absage an alle bisherigen englisch-literarischen Überlieferungen betrachtet werden können. In Wirklichkeit aber hatte die romantische Bewegung in England schon längst eingesetzt. Ihre ersten Anfänge künden sich mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts an. Am Ende des Jahrhunderts ist sie vollendete Tatsache.

Was ist die englische Romantik? Historisch betrachtet ist sie die Abkehr von den alten Idealen des Klassizismus des 18. Jahrhunderts. Gehaltlich deutet sie mit dem Klassizismus auf jenen längst erkannten Dualismus, Verstand und Gefühl, hin. Der Klassizismus beruht auf dem Verstand, der Romantizismus auf dem Gefühl. Der Gruppe: Äußerlichkeit, Begrifflichkeit, Intellektualismus, Dogmatismus, Empirizismus, Mechanismus, Scholastik, Analyse steht gegenüber die Gruppe: Innerlichkeit, Mystik, Voluntarismus, Apriorismus, Idealismus, Theismus, Synthese. Auf das ästhetische Gebiet übertragen erscheint uns dieser Dualismus als der Gegensatz zwischen dem architektonischen, streng formalistischen und dem lyrisch musikalischen, freiheitlichen Prinzip, ein Gegensatz, der sich schon in zwei alten, gesinnungsverschiedenen theoretischen Werken ausspricht, in der Poetik des Aristoteles und in Longinus' Schrift „Über das Erhabene".

Im klassizistischen Werk — und hier holt ein Ästhetiker wie Hegel gerne anschauliche Beispiele aus der bildenden Kunst — heben Form und Inhalt einander auf, da der Künstler nicht mehr auszudrücken versucht, als die Form gestattet. Die Venus von Milo wirkt deshalb harmonisch, erhebend, wohltuend. Im romantischen Werk überwiegt die Idee, die die Form durch innere Kraft zu sprengen droht. Das romantische Madonnenbild spricht von ungestilltem, aus der Tiefe quellendem Sehnen.

Die englische Ästhetik beruft sich mit Vorliebe auf die Definition, die Walter Pater 1876 in seinem Versuch über die „Romantik" gegeben hat: Klassizismus ist „Ordnung in Schönheit", Romantik „zur Schönheit sich gesellende Fremdartigkeit", eine Auffassung, die sofort an Novalis' Umschreibung der „romantischen Poetik" erinnert.

Aus beiden Definitionen ergibt sich, daß der Klassizismus dasjenige Reale sich wählt, das er ausdrücken und in seine Form zwingen kann, daß er das Übernatürliche, Mystische, das seine Ausdrucksgrenzen überschreitet, ablehnt; daß er die Natur als jene andere lebendige, in ihrer Willkür dem Menschen selbständig entgegentretende Wesenheit, die seinem System der Regelmäßigkeit nicht gehorchen will, ausschaltet. Nur eine konventionelle Natur kann für ihn kunstfähig sein. Es ergibt sich daraus des weiteren, daß die Romantik in ihrer Innerlichkeit das Übernatürliche und Mystische hegen und pflegen und in der Natur ihre eigene Menschlichkeit wiederfinden wird, die ihr von Willen und Leidenschaft spricht.

Da Klassizismus und Romantik zwei Gestaltungsmöglichkeiten menschlichen Geistes sind, kann von einer bestimmten, einmaligen romantischen Periode nicht die Rede sein. Klassizismus und Romantik wechseln rhythmisch miteinander ab, allerdings nicht so, daß die eine Strömung die andere völlig verdrängt. In einer überwiegend klassizistischen Periode gedeiht die Romantik im Verborgenen, und im überwiegend romantischen Zeitalter arbeitet der Klassizismus bescheiden weiter.

In England hat es zwei vorwiegend romantische Perioden gegeben: das Zeitalter Shakespeares und das Zeitalter Wordsworths und Coleridges, auf das das ganze 18. Jahrhundert hingearbeitet hat. Nach Shakespeare steigt als isolierte Gestalt Milton auf, der große Vertreter jenes romantischen Puritanertums, dessen religiöser Feuereifer durch das ganze 17. und 18. Jahrhundert heimlich weiterglüht und später noch einmal in Carlyle in hellsten Flammen auflodert. Dasselbe Feuer durchleuchtet die großen mystischen Dichter jener Zeit, Donne (1573—1631), Herbert (1593—1633), Vaughan (1622—1695), Traherne (1636—1674), Quarles (1592—1644), Crashaw (1613—1649), deren Geist jene geheimnisvollen Botschaften auffängt, die unbemerkt vom äußeren Mysterium des göttlichen Weltalls zum inneren Geheimnis der Menschenseele hinübergleiten. Dieser Innerlichkeit wirkt der

Pseudo-Klassizismus Drydens und Popes entgegen, der seine Herrschaft nicht nur als literarisches Prinzip, sondern als allgemein gültige Norm aufzurichten weiß. Im Zeitalter der Königin Anna fließt das Leben schon äußerlich in den zierlichen Wellenlinien des Rokoko dahin; aber auch das Innerliche wird zum formalen Äußerlichen umgestaltet. Die Begeisterung, den „Enthusiasmus" — ein Wort, das man damals mit Vorsicht gebrauchte — verachtete die Zeit, weil sie ihn als formvernichtend erkannt hatte, galt es ihr doch als vornehm und geziemend, alle Begeisterung und Leidenschaft zu unterdrücken und im Leben wie in der Kunst sich stets der Vernunft, der Gebundenheit und Angemessenheit zu fügen. Auch die Religion stellte sich auf dieses Ideal ein. Auch sie verabscheute den Enthusiasmus, pries die Selbstbeherrschung und entwickelte einen christlichen Deismus, der bestrebt war, die religiöse Wärme und die glaubensfreudige Innigkeit der Quäker und Puritaner sich ebenso fernzuhalten wie die Skepsis der im Zeitalter der Vernunft sich heimisch fühlenden Atheisten und Deisten, weil beide Richtungen der Konformität, conformity, diesem Sammelbegriff anglikanischer Gesetzmäßigkeit, widersprachen.

Die Lehre von der Angemessenheit in allen Dingen fand in Popes Essay on Man ihren Ausdruck. Hier ward die Weltanschauung des Zeitalters — verständlich gemachter Spinoza und Hobbes — in Versen wiedergegeben als typisches Beispiel für eine Zeit, die in ihrem Formalismus und ihrer Verabscheuung der Gefühlserregungen unwillkürlich zum Lehrgedicht, aber auch zur Satire — der Dunciade — greifen mußte, um das Ungereimte mit der Schärfe des Verstandes zu bekämpfen.

Diese Dichtung weiß nichts von der wilden Natur und vom Landleben, ist sie doch geschrieben für die fein empfindenden, formbeflissenen Städter, die mit Pope das Land verachteten. Und doch spricht Pope und seine Zeit von der Natur, der man gehorchen müsse, und der Ruf „Folge der Natur" ist für den englischen Klassizismus ebensosehr Schlagwort wie für die spätere Romantik. Doch ist Natur für Pope etwas ganz anderes als für Wordsworth. Es ist das in strenge und feine Formen eingeordnete Leben seiner Zeit im Gegensatz zu den Gebilden einer ungefügen, ungezähmten, ungeschulten Dichterphantasie. Gefolgschaft der Natur bedeutet für den klassizistischen Dichter nicht Darstellung der Landschaft, der Berge, Bäume und Blumen und des Wandels der Jahreszeiten, sondern Wiedergabe eines streng stilisierten Lebens, dessen regelmäßige Bewegungen, zu harmonisch geordneten Säulenreihen erstarrt, im Kunstwerk als weißer Tempel sich aufbauen, wo in Nischen jene kalten Marmorbilder stehen, in denen die klassizistische Dichtung durch ihre ewige auf Farbengebung und sinnliche Dekoration verzichtende Personifizierung der Abstrakta alle Gefühls- und Seelenkräfte sichtbar macht. So kam es, daß man den gekünstelten Stadt-Eklogen der Lady Mary Wortley Montague nachrühmen konnte, sie befolgten die Natur, während man von Joseph Wartons Blankversdichtung The Enthusiast or the Lover of Nature (1740) das Gegenteil behauptete.

Mit dieser Lebensstilisierung im Einklang stand auch die metrische Beengung durch das heroische Reimpaar, das den freiheitlichen Blankvers verdrängte und in Popes Vervollkommnung eine fast restlose Übereinstimmung von Satzschema und Versschema brachte.

Gegen diesen Formalismus in Religion, Leben und Kunst wandte sich die schlummernde Kraft des Idealismus und Voluntarismus. Fromme Oxforder Studenten — unter ihnen Charles und John Wesley und George Whitefield — arbeiten für eine Vertiefung des religiösen Lebens in der anglikanischen Kirche. Sie stützen sich auf die alten Wahrheiten des Christentums, verlangen die alte Herzensfrömmigkeit und ersehnen jeder

für sich ein starkes inniges Verhältnis des Einzelwesens zu seinem Gott. Die strenge Durchführung dieser neuen Ideale führt den Priester John Wesley von der offiziellen Kirche langsam ab. Eine Zeitlang hat er Verbindungen mit den mährischen Brüdern gepflegt. Jetzt geht er eigene Wege, trennt sich 1740 von ihnen, sagt sich aber auch 1764 von der Staatskirche los und gründet den Methodismus, während Whitefield innerhalb des Anglikanismus die abweichende Richtung des Calvinschen Methodismus einschlägt. Den öffentlichen formellen Schritt der Lostrennung unternimmt John Wesley erst 1784. Die anglikanische Kirche bleibt davon nicht unberührt. Sie muß sich dazu bequemen, dem Methodismus in Gestalt des Evangelikalismus Einlaß zu gewähren.

Im bürgerlichen Leben betätigt sich das neue Wollen als Sentimentalismus und Naturalismus.

Der Sentimentalismus des 18. Jahrhunderts — und da denken wir an den empfindsamen Roman Richardsons und Sternes — ist allerdings nicht spontane, freiheitliche, gesunde Gefühlsäußerung, gibt er sich doch uns als ein in bestimmte Formen gezwängtes Erzeugnis einer Kulturverfeinerung zu erkennen, die aus dem Leid eine Lustbarkeit zu machen weiß und im Mitgefühl nicht Mittel, sondern Endzweck sieht. Der Sentimentalismus hätte klassizistisch werden können. Aber es liegt der neu erkannten Tugend, der Sensibility, der Fähigkeit der schönen Seele, die seit Plato alle Mystiker verehrten, doch eine Innerlichkeit zugrunde, die sich mit den neuen Gefühlskräften der Romantik, mit der Begeisterung, Leidenschaft und Erregung willig und leicht vereinigen konnte.

Der Naturalismus öffnet der Leidenschaft und den starken seelischen Regungen, die bis jetzt unterdrückt worden sind, Tür und Tor und kehrt zu einfacher sozialer Ordnung zurück. Er tritt ein für die Weitherzigkeit, die das menschliche Interesse auf die fremden Völker und die alten Zeiten, besonders das Mittelalter, ausdehnt. Er befürwortet die Rückkehr zur äußeren, urwüchsigen, lebendigen, landschaftlichen Natur.

Diese von der alten Geschmacksrichtung als roh empfundene Naturleidenschaft schafft allem Menschlichen freie Bahn. Was eine übertreibende regellose Phantasie ersonnen, was die Volksseele einst erdacht und jetzt noch glaubt, alles Geisterhafte, Schaurige, Übernatürliche tritt wieder in den Bereich der Kunst ein. Es findet bei einem Volke Verständnis, das trotz Deismus und Vernunftslehre vom Dasein der Gespenster und Geister überzeugt war. John Wesley sammelte Gespenster-, Visions- und Hexengeschichten mit großer Liebe und festem Ernst, war er doch überzeugt, daß der Teufel in das Räderwerk seines Lebens öfters mit eigener Hand eingreife. Addison verschrie diese neue Geschmacksrichtung in der Literatur als gotisch, ein Ausdruck, der schon längst zum Ehrentitel geworden war, als später Horace Walpole in gotischer Leidenschaft das phantastische Schloß Strawberry Hill erbaute und dann 1764 den ersten gotischen Roman, The Castle of Otranto, schrieb.

Die englische Romantik hatte einen schweren Kampf zu bestehen; denn der Klassizismus wollte nicht sterben. Der Streit kommt aber nicht nur im Kunstwerk, sondern auch in der Theorie, die der dichterischen Ausführung bald vorauseilt, bald nachhinkt, zum Ausdruck.

Die romantische Poetik erreicht ihren Glanzpunkt in Coleridges Biographia Literaria (1817). Zu ihr steigt die Kritik des 18. Jahrhunderts in kleinen Stufen empor.

Schon der Neoklassizist John Dennis (1657—1743) vertritt in seinen kritischen Werken die ketzerische Ansicht, der wahre Wertmesser literarischer Kunst liege nicht in den Werken der Alten. Dichtung ist für ihn Erzeugnis der Imagination und trägt somit als Kennzeichen die Spuren der Leidenschaft an sich, die im Dichter durch Ideen im Zustand der Meditation, d. h. in der Ekstase, erzeugt wird.

Schon echt romantisch ästhetisiert der in England als hochnäsiger aristokratischer Spötter und Deist verschriene Anthony, Earl of Shaftesbury (1671—1713) in seinen Characteristics 1711 (deren ersten Teil die Moralists 1702 bilden). Plotinischer Logosphilosoph, erhebt er die formschaffende Form zum seelischen Urprinzip, die er auch innere Form nennt, d. h. im Kunstwerk sichtbar werdendes, in seelischem Rhythmus schaffendes Gestaltungsprinzip. Eine Formel Coleridges — der dabei allerdings nicht an Shaftesbury dachte — gibt den wahren Kern seiner Ästhetik gedrängt wieder: forma formans per formam formatam translucens. Die allen Stoff in Form umgestaltende Seele verwandelt die Natur in ein anderes Selbst, um sich in ihm zu genießen. Im Gleichnis vom Hirten, das dem Naturhymnus der Moralisten folgt, hat Shaftesbury dieses romantische Naturerleben veranschaulicht. Des Hirten Seele wird im reinen Genuß des herrlichen Naturschauspiels zum Meere, handelt, bäumt sich auf, schläft, raunt und träumt wie es. Dem Dogen, der sich alljährlich dem Meere vermählt, um es zu besitzen, ist dieser ästhetische Genuß versagt.

Die schaffende Form — in einfacheren Worten die Künstlerphantasie und die Phantasie des Genießenden — erkennt auch ein eingeschworener Klassizist wie Addison als Wesenheit der Dichtung an und macht sich in dem Aufsatz On the Pleasures of Imagination 1712 unwillkürlich und unabsichtlich zum Sprachrohr romantischer Ästhetik. Die Fähigkeit, die Phantasie des Lesers zu erreichen und in angenehme Bewegung zu versetzen, macht das eigentliche Leben und die Vollendung der Dichtung aus. Diese Absage an die Regeln des Aristoteles und dieses Richtungnehmen auf das Psychische bedeutet einen Wendepunkt in der englischen literarischen Kritik.

Bald treten in den fünfziger Jahren die Gebrüder Warton als romantische Poetiker auf den Plan. Joseph Wartons Essay on Pope (erster Band 1756, zweiter Band 1782) ist kühne literarische Bilderstürmerei; denn der angebetete Götze, Pope selber, wird gestürzt. Schöpferische und glühende Phantasie, das Erhabene und Pathetische, sind die Triebkräfte wahrer Dichtung. Und da erhebt sich die Frage: Was ist denn transzendental Erhabenes und Pathetisches an Pope? Und ein verdammendes „Nichts" ist die Antwort. Kehren wir zur Natur zurück! Milton und Thomson weisen uns den Weg.

Unterdessen hat sich Josephs Bruder, Thomas Warton, in das schöne Buch von Spensers Feenkönigin vertieft und es mit seinen zahlreichen Randglossen versehen — der große Band, Thomas' Eigentum, liegt im Britischen Museum —, die den Kern bilden zu dem kritischen Werke Observations on Spenser's Fairy Queen 1754. Thomas lehnt a priori Gesetze der Kritik — die falschen Vorbilder der Alten — ab und erhebt zeitgenössische Kunstwerke zu brauchbaren Maßstäben. Die Feenkönigin ist nicht nach klassischen Mustern, sondern nach Ariosts Orlando Furioso geschaffen worden. Wie kann man da Spenser oder Ariost nach Gesetzen beurteilen, um die sie sich nicht kümmerten!

Ganz gleich urteilt Bischof Hurd in seinen Letters on Chivalry and Romance, 1762, in denen er das hohe Lied der Gotik, d. h. des Mittelalterlichen, singt. „Wenn ein Baumeister einen gotischen Bau nach griechischen Regeln beurteilt, findet er nichts wie Ungestaltheit. Aber die gotische Architektur hat ihre eigenen Gesetze und, nach diesen beurteilt, ebenso hohe Verdienste wie die griechische Baukunst." Shakespeare ist groß, wenn er auf gotischen, nicht auf klassischen Wegen geht. Spensers Feenkönigin ist ein nach gotischen Gesichtspunkten aufgebautes einheitliches Kunstwerk.

Den Streit zwischen den Alten und den Modernen sucht — äußerlich wenigstens — Edward Young in seiner in bildreichem und scharf antithetischem Stil geschriebenen Schrift über Original Composition (1759) zu lösen, indem er nicht die Nachahmung, sondern die Methode der Alten, d. h. ihr Naturstudium, empfiehlt. Sein Losungswort ist Hochschätzung der Alten, Freiheit für die Modernen, die von der Natur ebensoreich ausgestattet worden sind wie die Alten. Im übrigen steht aber Young innerlich auf der Seite der Modernen, da er sich gegen die Nachahmung wendet und das schöpferische Genie Shakespeares verherrlicht.

Neben diesen Streitschriften nimmt sich die akademische Erörterung des späteren Romantikers der Politik, der die Grundtiefen des Staates als mystische Wesenheit erkannte, Edmund Burkes Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful 1756, etwas matt aus, obschon auch hier die klassizistischen Prinzipien zugunsten der romantischen aufgegeben sind. Das Wesen der Schönheit ist Milde und Anmut. Das Erhabene, dessen Wesen das Schauererregende ist, wirkt durch das Mystische und Undeutliche als Förderer der Vorstellung des Unendlichen, die sich mit dem Erhabenen stets verbindet.

Die klassizistische Ästhetik ist somit aus dem Felde geschlagen, der künstlerische Maßstab der Vernunft beiseite geworfen. An seine Stelle ist das Gotische getreten. Ihm wird sich bald das Pittoreske zugesellen, das jüngere, weniger bekannte Männer wie William Gilpin (1724—1804), William Combe (1741—1823), Uvedale Price (1747—1829) in den Bereich ihrer Untersuchung ziehen.

II. DIE SPENSER- UND MILTONNACHAHMUNG.

Die romantische Poetik hat also immer wieder mit besonderer Begeisterung gleich zauberhaften Losungsworten die beiden Namen Spenser und Milton ausgerufen, die sie in Ermangelung eigener großer schöpferischer Führer als leuchtende Verkörperungen ihrer besten völkischen Überlieferung verehrte. Sie schwebten der Frühromantik voran auf ihrer Wanderung ins gelobte Land.

Warum sie gerade auf Spenser verfallen mußte, ist leicht verständlich. Spenser konnte mit seinem Platonismus, seiner lebhaften Phantasie, seiner Traumlanddichtung, seiner Märchenwelt und seiner Übernatürlichkeit geradezu als Romantiker gelten. Dazu gab seine Spenserstrophe — im Gegensatz zum beengenden, regelmäßigen heroischen Reimpaar mit seinem antithetischen, epigrammatischen, steinharten Stil — freien Melodienfluß, Weite und Atemfreiheit, brachte heitere Bilder und liebevolle Einzelbeschreibung. Was Spenser abging, war hohe Leidenschaft und gedrängte dramatische Energie.

So tat denn mancher junge Dichter im Geheimen Blicke in die „Feenkönigin", um sich in den Rhythmus der Spenserstrophe einzulesen und sich mit ihren reizvollen Archaismen vertraut zu machen. Aber man schämte sich Spensers Führerschaft und gab vor, ihn nicht ernst zu nehmen. Man benützte die Spenserstrophe nur zu Satiren und Parodien. Pope selber gab das Beispiel und schrieb in scherzhafter Nachahmung von Spensers „Laube der Glückseligkeit" (in der Feenkönigin, II, 12) eine Parodie The Alley. Nach 1736 setzte eine wahre Flut Spenserscher Nachahmungen, Oden, Satiren, Gelegenheitsgedichte, Hymnen, Gesänge, Elegien, Idyllen ein. Nur zwei dieser Nachahmungen sind unvergessen geblieben: The School mistress (1736) von William Shenstone (1714—1763) und The Castle of Indolence (1748) von James Thomson (1700—1748).

Shenstones humoristisch pathetisches Idyll, das uns ein bespötteltes, aber doch wohlwollend belächeltes literarisches Porträt seiner einstigen Lehrerin entwirft, das er aus der Enge des Besonderen ins freie Typische erhebt, verdankt seine Grundstimmung einer Komik, die durch den Gegensatz zwischen dem schlichten Objekt und den absichtlich gewählten volltönenden Spenser-Archaismen bedingt wird. Die Strophe wird meisterhaft gehandhabt, die Charaktere, die Dorflehrerin und ihre Schüler, sind lebenswahr, das Milieu der engen, aber behaglichen kleinbürgerlichen Welt ist plastisch erschaut.

Doch reicht diese Dichtung nicht heran an James Thomsons romantische Allegorie The Castle of Indolence, die keine bloße äußerliche Nachahmung Spensers in Strophe, Allegorie und Archaismus ist. Spensers romantische Stimmung und Üppigkeit der Beschreibung ist da, und in zahlreichen Variationen erklingen auch Spensers Melodien. Die Allegorie selber ist mager und nicht genial erdacht. Auf seinem Schlosse verstrickt der Zauberer Indolenz die Menschen in süßliche Erschlaffung, so daß sie Arbeit und Pflicht vergessen. Die pestilentische Trägheitskrankheit durchseucht bald alle Länder. Da kommt der Ritter des Handwerks und der Industrie, der Britannien groß gemacht hat, besiegt den Zauberer und bringt durch den Gesang des Philomelus die Mehrzahl der Schloßinsassen wieder zur Vernunft. Vergebungs- und Erlösungsszenen schließen als christliches Ornament die Allegorie ab. Nicht der allegorisch überladene zweite Teil, sondern der erste Gesang mit seiner Ausmalung der Süßlichkeit der Erschlaffung drückt der Dichtung ihren Wesensstempel auf. Wohl war der beleibte Thomson dazu berufen, die Trägheit zu verherrlichen, blieb er doch selber meistens bis Mittag im Bette liegen, um erst abends bei einer Flasche

Wein in fröhlicher Gesellschaft wieder aufzuleben. So hat er uns konkret faßbar die süße Schläfrigkeit im eleganten Rokokoschlaraffenland vorgeführt. Ein Zimmer, die Wände mit Lorrain-, Rosa- und Poussingemälden bedeckt, voller Kissen, gleich einem mächtigen, schwellenden Bette, lockt die Trägen zur Ruhe. Die Schloßlandschaft ist eine Vorahnung von Tennysons Lotusland. Die Schilderung physischer Empfindungen löst durch poetische Magie, durch treffliche Auswahl stark suggestiver Einzelzüge die entsprechende Empfindung im Gemüt des Lesers aus. Der hinter den allegorischen Bildern zuerst naseweis hervorguckende Humor verschwindet, um die allegorische Erscheinungswelt rein äußerlich wirken und zum poetischen Selbstzweck werden zu lassen.

Noch tiefer und nachhaltiger als Spenser hat Milton auf die junge englische Romantik gewirkt. Seine zwei religiösen Epen atmen göttliche Erhabenheit und majestätische Größe. Seine Ode Il Penseroso erklingt in tiefem Orgelton, in schweren, vollen, aber klaren Harmonien, Lobgesang der süßen Schwermut, die des Dichters Auge als Gestalt in vornehmem Gestus sieht, in eine ihr angepaßte, immer wieder wechselnde, aber ewig düstere Landschaft hineingestellt. Sie regt eine ausgedehnte Schwermutsdichtung, eine besondere Il Penseroso-Schule an, die in Blairs und Youngs Nachtpoesie zur gefährlichen Übertreibung wird, in Collins' und Grays Stimmungslyrik aber eine halbklassizistische Geschlossenheit erreicht.

Der schottische Geistliche Robert Blair (1699—1746) schrieb an seinem Nachtstück The Grave einige Zeit vor 1731, ließ es aber erst 1743, ein Jahr nachdem Young mit der Veröffentlichung seiner „Nachtgedanken“ begonnen hatte, erscheinen. In dieser mit reichlichen Alliterationen gespickten Blankversdichtung bringt Blair mit ergreifender Wirkung die Allgewalt des Todes, den Grabesschauer und das Geistergrauen seinen Lesern nahe. Er führt sie in feuchte Grabgewölbe, in die dunklen Seitenschiffe und kalten Marmorgrüfte verfallener Klosterkirchen, zu gespensterhaften Schatten, die auf verwildertem Friedhof zwischen Schädeln, Grabsteinen und Särgen im fahlen Mondenscheine zur mitternächtlichen Stunde vorbeihuschen. Er zeigt ihnen, um sie zu rühren, das frische Grab, über das in Schmerz und Verzweiflung ein Weib hingesunken ist, dem der unerbittliche Tod den Gatten geraubt. Er spielt in hundert Wiederholungen das bekannte ubi sunt?-Motiv der ältesten melancholischen Lyrik und der Predigt auf. Der Tod macht alle gleich. Der Tyrann liegt neben dem Sklaven, den er einst geknechtet.

Gotisch-elegisch-religiös erklingen die fünfhundert Verse Blairs, die eine geschickte, in der klassizistischen Schule geübte Hand verraten, die jetzt einen neuen widerspenstigen Stoff zu formen beginnt. Denn — täuschen wir uns nicht — durch die Gotik blickt eine sorgfältig berechnete poetische Rhetorik, die sich ihre Mittel aus dem Buche Hiob und aus Shakespeare zu verschaffen weiß. Eine Menge der gespensterhaften Schilderungen sind Shakespeares Geister- und Gräberszenen in Hamlet, Julius Caesar und Romeo und Julia entnommen. Den Zeitgenossen aber sprach diese Dichtung aus der Seele. Der Malerdichter William Blake illustriert sie 1808. Der Theologe James Hervey flicht Blairs Gedanken, Motive, Bilder und Stilfiguren in seine Meditation among the Tombs (1745—46) ein und erregt damit die allgemeine Bewunderung.

Ein noch größerer Erfolg war Edward Young (1681—1765) mit seinen Night Thoughts on Life, Death and Immortality (1742—45) beschieden. Den enttäuschten und erbitterten Literaten und Pensionenjäger hatten im Jahre 1741 schwere Schicksalsschläge getroffen. Seine Frau, seine Tochter und ihr Bräutigam waren ihm durch den Tod

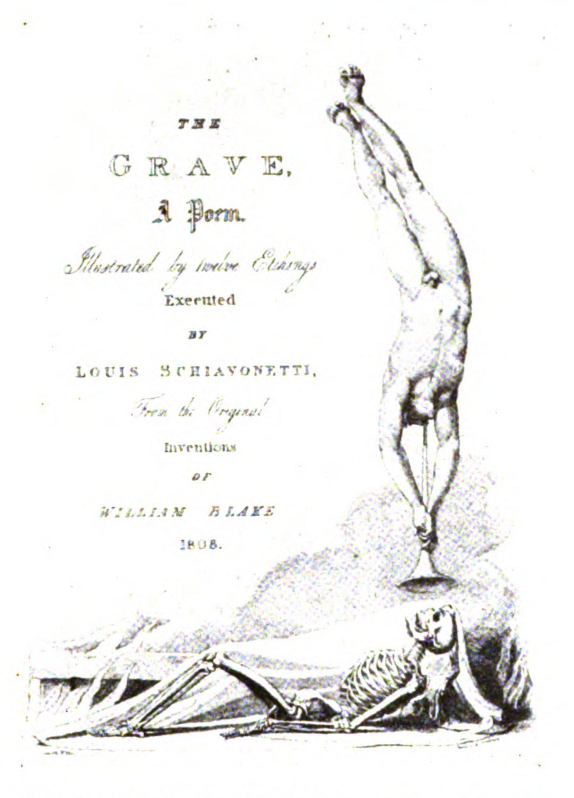


Abb. 2. William Blake: Titelblattzeichnung zu The Grave von Robert Blair.



Abb. 3. William Blake: Wiedervereinigung der Seele mit dem Körper. Illustration zu The Grave von Robert Blair.

entrissen worden. Da entschloß sich der zweiundsechzigjährige Dichter, die Unsterblichkeit des Menschen zu besingen — in neun Nachtgesprächen! Er denkt sich einen Strohmann, einen Ungläubigen, Lorenzo, aus, den er durch lange Nächte hindurch anpredigt und anklagt, bis er ihn schließlich durch eine Legion von Vernunftsgründen für sich gewinnt. Die Düsterkeit des Grabes und die tiefen Geheimnisse des Lebens und des Sterbens fühlt Young aufrichtig, aber dieses echte Fühlen verwässert sich in nicht endenwollenden Erörterungen, die mit bissigen, von Haß und Enttäuschung gemeißelten Epigrammen durchsetzt sind. Young machte Eindruck — auch die Nachtgedanken mußte Blake illustrieren —, weil er in noch höherem Maße als Blair zu echt empfundenen Gefühlen ein reichliches, aber unechtes Pathos durch geschickte Technik hinzuzutäuschen verstand, und die Zeitgenossen, die durch die Prosaentsprechung der Nachtgedanken, durch Herveys Meditationen, sich rühren lassen konnten, hielten das Ölige der Youngschen Schwermutspoesie für ein innerliches, dichterisches Erleben.

Wieviel höher steht die elegische Dichtung Collins' und Grays, denen neben der Popeschen Geschliffenheit und Zierlichkeit etwas von Miltons Erhabenheit, Größe und Tiefe, aber auch Maßhaltung eignet! William Collins (1721—1759) ist in seinen Eklogen noch manierierter Klassizist. Seine eigentliche Wesensart aber — er neigte zur Schwermut und verfiel schließlich dem Wahnsinn; die Kreuzgänge seiner heimatlichen Kathedrale zu Chichester



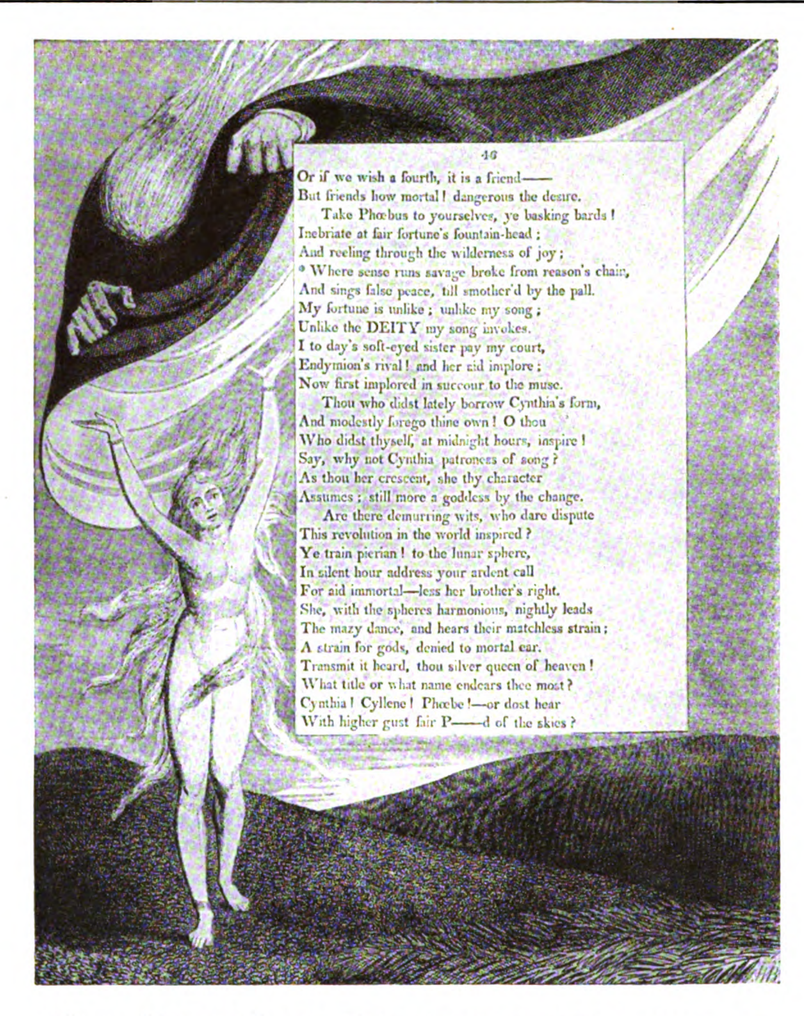
Abb. 4. William Blake: Ratsherr, König, Krieger, Mutter und Kind in der Gruft. Illustration zu The Grave von Robert Blair.



Abb. 5. William Blake: Eine Familie sieht sich im Himmel wieder. Illustration zu The Grave von Robert Blair.



Abb. 6. William Blake: Die Seele erforscht Grabestiefen. Illustration zu The Grave von Robert Blair.

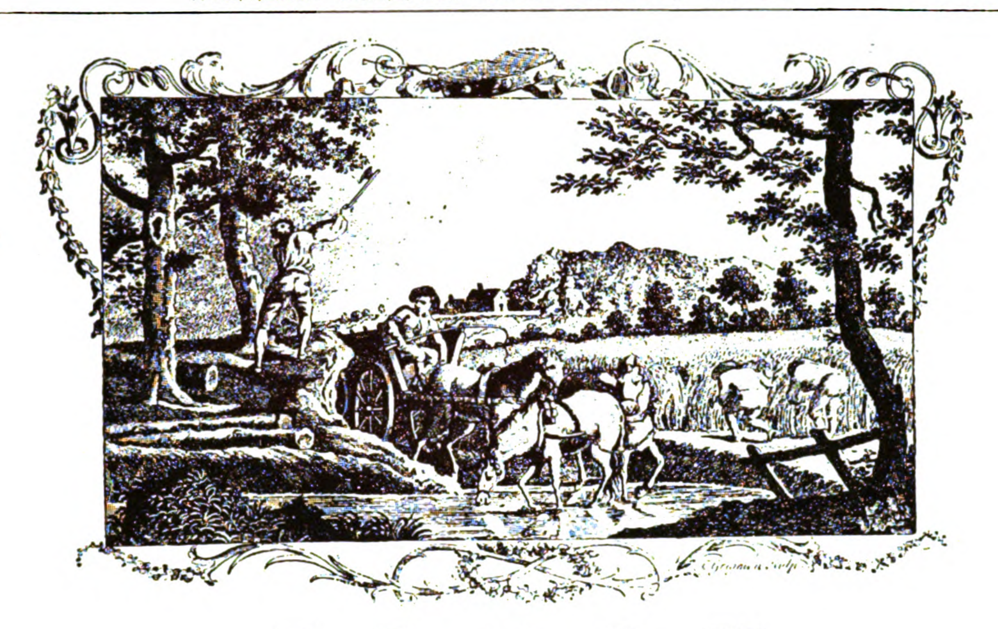


16

Or if we wish a fourth, it is a friend——
But friends how mortal! dangerous the desire.
Take Phœbus to yourselves, ye basking bards!
Inebriate at fair fortune's fountain-head;
And reeling through the wilderness of joy;
* Where sense runs savage broke from reason's chain,
And sings false peace, till smother'd by the pall.
My fortune is unlike; unlike my song;
Unlike the DEITY my song invokes.
I to day's soft-eyed sister pay my court,
Endymion's rival! and her aid implore;
Now first implored in succour to the muse.
Thou who didst lately borrow Cynthia's form,
And modestly forego thine own! O thou
Who didst thyself, at midnight hours, inspire!
Say, why not Cynthia patroness of song?
As thou her crescent, she thy character
Assumes; still more a goddess by the change.
Are there demurring wits, who dare dispute
This revolution in the world inspired?
Ye train pierian! to the lunar sphere,
In silent hour address your ardent call
For aid immortal—less her brother's right.
She, with the spheres harmonious, nightly leads
The mazy dance, and hears their matchless strain;
A strain for gods, denied to mortal ear.
Transmit it heard, thou silver queen of heaven!
What title or what name endears thee most?
Cynthia! Cyllene! Phœbe!—or dost hear
With higher gust fair P——d of the skies?

Abb. 7. Seite aus Youngs „Night Thoughts" mit Illustrationen von William Blake.

wiederhallten von seinen durchdringenden Schreien — spricht aus den Oden. Die berühmteste unter ihnen, die O d e t o E v e n i n g (1747), hebt mit konventioneller Aufmachung in der alten Weise an. Dann aber erklingen weiche, romantisch empfundene Töne. In einfachem Rhythmus und edlen Kadenzen, deren langsames, feierliches Niedersteigen keine Reime stören, und in einfacher Linie wird die der Schwärmerei vertraute Landschaft angedeutet: See auf einsamer Heide, Trümmerhaufen auf Wiesenland, einsame Hütte auf Bergeshöh' mit dem Blick auf das wilde Meer und auf stille Kirche unter Bauernhütten im Tale. Die Jahreszeiten als Gestalten gesehen — wie Miltons Abstrakta lebendig vergegenständlicht — schweben vorüber in einem Raum, der die kleinlichen Umrisse der realen Welt vergessen läßt, und sie wachsen aus, um als göttliche Riesenerscheinungen mit der Abendgestalt in ihrer Mitte die unendliche Welt zu erfüllen. — Die luftige, zierliche Shakespearesche Cymbeline Märchenwelt — oder noch eher die Mittsommernachtfeenwelt — ins schwärmerische Ernsthafte verschoben, spricht zu uns in seinem Dirge in Cymbeline, und die Gespenster- und Geisterwelt Schottlands mit ihrem Zauberspuk, ihren Irrlichtern und Kobolden



E L E G Y

Written in a Country Church Yard.

HE Curfew tolls the knell of parting day,
The lowing herd wind ſlowly o'er the lea,
The plowman homeward plods his weary way,
And leaves the world to darkneſs and to me.

Abb. 8. Illustration zu Gray's „Elegie". Entwurf von R. Bentley für die Ausgabe 1753.

wird feinfühlig skizziert in der „Ode auf den volkstümlichen Aberglauben der schottischen Hochlande" (geschrieben 1749, gedruckt 1788), eigentlich nur in der poetischen Form eines bloßen Arbeitsplanes, den er seinem Freunde John Home vorlegt, damit er das schottische Folklore zum Gegenstand seiner Dichtung mache.

Der Sentimentalismus der Zeit bestellte geradezu beim Dichter die elegische Poesie, und die Theologie jener Tage verlangte von ihm die moralisierende Betrachtung. Wem eine glückliche Vereinigung beider gelang, der konnte des höchsten dichterischen Ruhmes sicher sein. Da kam Thomas Gray und schuf langsam und sorgfältig seine Elegy, written in a Country Churchyard (1745—51). Hier sprach Schwermut und sittliche Reflexion eine so wundervolle Sprache, daß man unwillkürlich aufhorchen mußte. Nicht vergebens hatte Gray sechs Jahre an dem kurzen Gedicht herumgefeilt und schließlich die Worte zu einer Harmonie gefügt, die begriffliches Moralisieren in tönende Musik auflöste.



Abb. 9. Gray im Schattenriß. Gezeichnet 1763 von Mapletoft. (Aus Garnett and Gosse, English Literature III, 285.)

Thomas Gray selber (1716—1771), der Freund und Reisebegleiter Horace Walpoles, der akademische Junggeselle, der zeitlebens mit Cambridge innig verbunden blieb, wo er schließlich als Professor der modernen Literaturgeschichte wirkte, hatte wie Collins seine klassizistische Frühperiode. Seine Oden, z. B. On a distant Prospect of Eton College und die Hymn to Adversity, sind noch ganz im Augusteischen Stil gehalten, durchsetzt mit zahlreichen personifizierten Abstrakten. Eine mittlere Periode (1742—1755) lenkt hinüberzu jener Tätigkeit, die ihn dem Bischof Percy und seinem Kreise nähert, zu Nachahmungen nordischer Dichtung wie die Fatal Sisters und The Descent of Odin (1761). Die Elegie gehört seiner zweiten Periode an. Wo liegt die hohe Kunst dieser mit Recht immer noch bewunderten Friedhofsdichtung? Die ihr zugrunde liegenden Gedanken sind schlicht und alt, sind unbewußtes Echo von Blairs „Grab". „Der Tod macht alle gleich. Die da im schmucklosen Grabe ruhen, mögen die Keime großer Persönlichkeit, die nicht zur Entwicklung gelangen konnten, in sich getragen haben." Aber diese schlichten Gedanken werden nicht wie bei Pope kalt und farblos dargestellt. Gefühl durchglüht sie, als Bilder treten sie vor das Auge und eine herrliche Musik besingt sie. Der Amerikaner Lowell behauptet, diese Musik beruhe auf der feinen Auswahl der Vokale. The curfew tolls the knell of parting day. Hier, in der ersten Zeile, haben wir auf zehn Silben neun verschiedene Vokale, die von Strophe zu Strophe in melodischen, gesetzmäßigen Verschlingungen immer neue Modulationen weben. Die elegische Stimmung ist in den Anfangsstrophen am reinsten erhalten. Am Schluß schreibt Gray seine eigene Grabschrift, die etwas Gekünsteltes an sich trägt. Auch in den mittleren Teilen kann die melodienreiche, aber auffallend geglättete Sprache ein gewisses ausgeklügeltes Anordnen der Gedanken und Gefühle oft nicht verdecken. Hier herrschen die personifizierten Abstrakta vor.

Gray hat mit seiner Elegie Schule gemacht. Nach ihm ist die Kirchhofsdichtung Mode geworden, nicht nur in England, sondern auch auf dem Festlande, wo Lamartine mit seinem „See" zeigen wird, daß wirkliches Herzeleid, dichterisch erlebt, Grays elegische Stimmung noch wesentlich vertiefen kann.

III. DIE NATURDICHTUNG.

Nach dem gewöhnlichen Standpunkt der klassizistischen Dichtung wurde die Natur als bloße Schatzkammer betrachtet, die dem Dichter Gleichnisse und Vergleichungen zur Erläuterung menschlicher Handlungen liefern kann. Allmählich aber kam man — z. T. innerhalb des Klassizismus selber — zur Erkenntnis, daß die Welt um uns her schön und der dichterischen Darstellung würdig ist. Doch vermochte man zunächst nicht, über eine auf das rein Äußerliche gerichtete Wiedergabe zusammenhangloser Natureinzelerscheinungen hinauszugehen. Es fehlte die zur Einheit verbindende Gefühlstiefe und Anregung. Da machte sich der kosmische Sinn im Dichter geltend, der jetzt die Natur als Ganzes zu sehen und die

Einheit von Natur und Mensch zu ahnen begann. Die Naturdichtung wurde stimmungsvoll, romantisch. Die Schwärmerei für die wilde Gebirgslandschaft der Alpen und für das Pittoreske in der Natur kam auf. Dies bedeutete natürlich mehr als bloße Erkenntnis äußerer Naturschönheit. Im rhythmischen Wallen seines eigenen Herzblutes fühlte der Mensch den geheimnisvollen Pulsschlag der äußeren lebendigen Erscheinungswelt.

Diese drei Stufen lösen aber einander nicht immer in strenger historischer Zeitfolge ab. Manchmal scheint sogar die Entwicklung rückwärts zu schreiten. Shakespeare hat schon das zweite Stadium erreicht, dem auch Milton angehört. Dryden, Pope und seine Nachahmer kehren zur ersten Stufe zurück und die englische Dichtung muß den Weg von vorne anfangen, um wieder die zweite Stufe in James Thomson zu erreichen, der schwache Ansätze zur Naturgefühlsdichtung zeigt.

Aber der Mensch erzählt von seinem Verhältnis zur Natur nicht nur in seiner Dichtung, sondern ebensosehr in seinen Tage- und Reisebüchern, in seiner Gartenbaukunst und in seiner Malerei, die alle uns zeigen können, wie glänzend hier der romantischen Dichtung in die Hände gearbeitet wurde. Aus allen spricht das Entzücken an der landschaftlichen Natur und oft hat man das Gefühl, daß die Dichtung die langsam nachhinkende ist.

Die Reisebeschreibungen machen aus ihrer Schwärmerei für die Alpen und für das Malerische in der Natur kein Geheimnis zu einer Zeit, als die Dichtung aller Naturekstase gegenüber große Zurückhaltung an den Tag legte. Der junge Thomas Gray spricht 1739 in seinem „Tagebuch in Frankreich" mit Begeisterung von seiner Reise nach Genf, die ihn über einen Berg geführt hat, der ihm „in seiner prächtigen Rauheit einen Vorgeschmack der Alpen gab. Man trifft hier alle erdenklichen wilden und schrecklichen Schönheiten. Die Felsen in allen möglichen und unförmlichen Gestalten, die Wasserfälle, die aus ungeheurer Höhe, aus überhängenden Tannengruppen herunterstürzen und der feierliche Klang des Stromes, der tief unten tost, das alles trägt dazu bei, das denkbar schönste dichterische Bild hervorzuzaubern." „Keine zehn Schritte konnte ich gehen, ohne einen Schrei der Bewunderung auszustoßen." Wie ganz anders äußerte sich noch einige Zeit vorher — Dezember 1701 — Addison, der auch an Bergen und Abgründen vorbei nach Genf gereist war. „Es dreht sich noch alles in meinem Kopf herum und Sie können sich kaum denken, wie froh ich bin, wieder die Ebene zu sehen." Später schwingt sich derselbe Thomas Gray — in seinem „Tagebuch an den (englischen) Seen", 1769 — zur Wordsworthschen pantheistischen Intuition auf, wenn er in der dunkeln Schlucht von Gordale Scar in der Natur die Gegenwart eines fühlenden Lebens verspürt, das seinen eigenen Gedanken entspricht und seine Gemütswallungen belebt. Doch ist es bezeichnend für Gray und für das Ideal der Angemessenheit, von dem er sich nie ganz lossagen konnte, daß er die Bekenntnisse, die er seinen Tagebüchern anvertraute, nicht auch in seine Dichtung einzuführen wagte.

William Gilpin (1724—1804), der in den 1760er und 70er Jahren ganz England, Wales und Schottland bereiste, legt in seiner Bewertung landschaftlicher Schönheit den ganz neuen romantischen Maßstab des Pittoresken an. Malerisch ist ihm die Schönheit, die zum Bilde werden kann. Er betrachtet die Natur nach den Regeln der Kunst, die ja ursprünglich der Natur entnommen wurden. Er glaubt also an einen künstlerisch schaffenden Naturgeist, der dem menschlichen Geiste des Künstlers wesensverwandt ist. Beim Anblick eines herrlichen Naturbildes hält alles Denken plötzlich inne, und eine begeisterte Freude bemächtigt sich des Menschen, der jetzt das Bild mehr fühlt als sieht.

Noch hübscher läßt sich das zunehmende Verständnis des Menschen für eine freie, selbstbewußte und selbständige Natur in der Entwicklung der Gartenbaukunst des 18. Jahrhunderts verfolgen. Während der Jahre 1660 bis 1750 herrschte in England der formale Garten, der meistens eine Vermengung der französischen und holländischen Stilarten darbot: aufgestellte Pflanzen in Töpfen, Sträucher, Zwergbäume, Wasserfälle nach holländischem Vorbild, lange, breite, von einem Mittelpunkt ausstrahlende Alleen, Tempel, Steintreppen, Säulen, Urnen, Statuen, Springbrunnen, hohe und niedrige Hecken, lange und breite Terrassen nach französischem Muster; das Ganze eine Sichtbarwerdung der klassizistischen Grundsätze von der Ordnung in Schönheit und von der Beherrschung der Natur, konkreter Gegenwurf der methodisierten, konventionellen Natur der englischen klassizistischen Dichtung. Ein berühmtes Beispiel dieses damals beliebten Gartentypus war der Landsitz Longleat des Lord Thynne. Dieser strenge Formalismus war sogar einem Addison und einem Pope zu viel, die den regelmäßigen Garten bekämpften und einer freieren naturgemäßen Form das Wort redeten. Es kamen andere und



Abb. 10. Mrs. Carnac von Sir Joshua Reynolds.



Abb. 11. Der Dorfkarren von Thomas Gainsborough.

gingen noch weiter. Im Jahre 1728 entwarf Batty Langley in seinen „Neuen Grundsätzen der Gartenkunst" zum erstenmal das Bild eines romantischen Gartens. Keine drei Bäume sollten in Zukunft in gerader Reihe angepflanzt werden, und die Pfade sollten durch kleine Kornfelder führen, durch Hopfengärten, Melonenpflanzungen, durch Einhegungen, auf denen Rotwild, Schafe und Rinder weiden. Es sollte auch nicht fehlen an ländlichen Anhängseln, wie Heustöcken und Holzlagern. Ungestalte Felsen, Abgründe, Berge, Ruinen sollten eingebaut oder wenigstens als malerischer Hintergrund auf Leinwand dargestellt werden. Diese Ideen wurden, allerdings viel bescheidener und milder, in den fermes ornées desWilliam Kent (1685—1748) verwirklicht. Der Dichter der Jahreszeiten, James Thomson, weilte oft auf dem Rittergut seines Gönners Lord Lyttelton zu Hagley, und hier bot sich ihm Hagley Park als das typische Beispiel einer solchen ferme ornée dar, wo die Waldung bis an das Haus reichte und Tiere den grünen Grund belebten. Die Anhänger der pittoresken Schule waren aber mit Kent und vor allen Dingen mit seinem noch stark formalistischen Nachfolger Lancelot Brown (1715—1783) nicht zufrieden und versuchten, das malerisch Landschaftliche in den Garten einzuführen. Im Zeichen des Kompromisses hat dann Sir Humphrey Repton (1752—1818) diesen pittoresken oder „englischen" Garten verwirklicht, während die unversöhnlichen Anhänger der pittoresken Schule, die in ihren Forderungen verharrten, den Ruinenkultus betrieben, getreu jenem gotischen Zeitgeiste, der in Blairs Grab, Youngs Nachtgedanken und Horace Walpoles Schloß von Otranto zu Worte kommt. Zu gleicher Zeit bereicherte auch die Schwärmerei für den Orient das englische Gartenbild mit neuen asymmetrischen Motiven.

Denselben Entwicklungsgang vom Zwang zur Freiheit erzählt uns auch die Geschichte der englischen Malerei. Die Landschaft um ihrer selbst willen ist im frühen 17. Jahrhundert noch unbekannt. Sie fristet nur im Porträt als landschaftlicher Hintergrund ein dürftiges Dasein. Liebevoll behandeln sie schon Vandyck, der 1621 bis 1641 und Sir Peter Lely, der 1641 bis 1680 in England wirkte. Doch geht dieser landschaftliche Hintergrund über seine einfache dekorative Funktion nicht hinaus. Er vereinigt sich nicht mit dem Bildnis zu einer starken künstlerischen Wirkung oder dominiert etwa gar die Gestalt selber. Der Maler steht auf dem Stand-



Abb. 12. William Bellers: Der Seebezirk.
(Aus Myra Reynolds, The Treatment of Nature in English Poetry, Chicago 1909.)



Abb. 13. Walisisches Tal mit dem Snowden von Richard Wilson.
(Aus Myra Reynolds, a. a. O.)

punkt, der jener dichterischen Auffassung entspricht, die wir als erste Stufe bezeichnet haben: die Natur ist eine Schatzkammer, aus der man sich gelegentlich Ornamente herausholt. Immer lebloser und konventioneller wird in der Folgezeit die Porträtlandschaft, bis schließlich Sir Joshua Reynolds (1723—1792) in seinen Bildern die künstlerische Einheit von Landschaft und Mensch herstellt. Seine Frauengestalten stehen in einer heiteren englischen Naturszene mit Wald und Wasser, die eigentlich schon souveräne Selbständigkeit für sich beansprucht (s. S. 14), während die Landschaft bei Thomas Gainsborough (1727—1788) die Grazie der Gestalten und den schwärmerischen Reiz ihrer Gesichtszüge durch ein entsprechendes liebliches Pathos unterstreichen soll. Wir denken schon halbwegs an das überempfindsame Weltkind der romantischen Dichtung, dessen weiche Gefühlstöne in der äußeren Natur sympathetisch mitklingen. Allerdings ist diese Malerei mit ihrem Naturempfinden noch ganz aristokratisch wie die zeitgenössische Dichtung, die eines edlen Schirmherrn bedarf.

Die Landschaftsmalerei im strengen Sinne des Wortes kam in England am Ende des 17. Jahrhunderts auf und wurde zunächst nur von fremden Künstlern betrieben. Sie war stereotype Kompositionskunst, die sich nicht auf die scharfe Beobachtung der Natur stützte, sondern konventionelle malerische Naturmotive im Stil eines Rosa, Lorrain oder Poussin zu einem beliebigen englischen Landschaftsbilde zusammenfügte. Es ist auch hier die konventionelle methodisierte Natur der klassizistischen Dichtung, die behandelt wird. Genaue Beobachtung war der Ausgangspunkt der topographischen Kunst des frühen 18. Jahrhunderts, die Naturskizzen zum gemalten steifen Landschaftsbild auswachsen läßt. William Bellers hat lange vor Wordsworth um die Mitte des Jahrhunderts den englischen Seebezirk zum Thema seiner Kunst gemacht (s. S. 15). Nach 1740 wird die Landschaftsmalerei geradezu Mode, und es wimmelt von allen möglichen Darstellungen englischer Naturszenen in Gebirge und Tal, in Waldesschatten und Wiesengrund, an Meeres Ufer und Flusses Rand. Wie gering auch die künstlerische Leistung, die Produktion ist so erstaunlich groß und mannigfaltig, daß wir berechtigt sind, auf einen gründlichen Wandel des ästhetischen Empfindens, auf einen eigentlichen Ausbruch der Naturfreude zu schließen. Und in der Tat! Es bricht bald eine große Zeit an. In den dreißig Jahren nach 1755 erreicht die englische Landschaftsmalerei in Richard Wilson und Gainsborough einen hohen Grad der Entwicklung, die schließlich zu William Turner als dem Höhepunkt englischen Könnens hinaufführt. Richard Wilson (1714—1782), der seine Studien in Italien gemacht hat, malt zunächst italienische Landschaften mit sonnigem Himmel und klassischen Tempelruinen. Es folgen englische und vor allen Dingen prächtige walisische Gebirgslandschaften. Da ist das schöne Bild mit dem Snowden im Hintergrund. Reale Erscheinungen der Natur, ferner Berg im Lichtmeer, dampfendes Tal zu seinen Füßen, bewaldete Abhänge, schlängelnder Fluß, alles scharf und naturwahr beobachtet und deutlich erfaßt und in sicherer Technik zu einem stimmungsvollen, die Phantasie anregenden künstlerischen Ganzen kombiniert! (s. S. 15.) Wilson ist der malerische Wordsworth von Wales. Die typische Schwermut des 18. Jahrhunderts spricht aus seinen vielen Schloß- und Ruinenlandschaften, die das Motiv von der gefallenen Größe — das pathetische „ubi sunt" ? — immer wieder antönen. Gainsborough, dessen Bild „Der Dorfkarren", in der englischen Nationalgalerie, weltbekannt ist, verallgemeinert die Landschaft, ist weniger lokal als Wilson (s. S. 14). Das Rauhe, Wilde, Majestätische, das diesen begeistert, sagt ihm nicht zu. Er schwelgt noch gerne in Natur-Rokokolinien. Er liebt das milde arkadisch bukolische Suffolk mit seinen Waldwegen, seinen dichtbelaubten Bäumen, seinen ruhigen Wasserspiegeln und seinem farbigen Himmel beim Sonnenuntergang. Er ist ein kräftigerer malerischer Cowper.

So hat auch die Malerei ihr Interesse vom rein Menschlichen des Porträts und der Historie ausgedehnt auf die landschaftliche Natur, die sie um ihrer selbst willen darstellt und malerisch und stimmungsvoll empfindet. Aber wie in der Dichtung der Klassizismus die Romantik nicht gelten lassen will und sich selber immer noch als die künstlerische Norm betrachtet, so ist auch unter den Zeitgenossen eines Wilson und Gainsborough der Glaube an die Alten, an Lorrain und Poussin, immer noch unerschüttert.

Der Dichtung des 18. Jahrhunderts war die Landschaftsschilderung nicht unbekannt; denn die zweite Stufe war ja z. T. schon erreicht. Die Neoklassizisten hielten sich an die konventionelle Naturbeschreibung, die Sir John Denham (1615—1669) in seinem „Cooper's Hill" (1642) und nach ihm Pope in seinem Gedicht „Windsor Forest" (1713) — auf das er später mit Verachtung zurückblickte — zum Typus gestempelt hatten. In Cooper's Hill betrachtet der Dichter von einem Hügel aus die Gegend mit Fluß und Stadt. In spärliche Beschreibung flicht sich reichliche moralische Betrachtung ein. Der Anblick der St. Pauls-Kathedrale und des Windsorschlosses gibt Denham willkommene Gelegenheit zur Verherr-

lichung König Karls I. Stilistisch läuft das ganze hinaus auf gezwungene Gedrängtheit und beständige Antithese mit gelegentlichem Epigramm. Das war das bewunderte Bild, das damals auf der Staffel stand. Die Vorromantiker schlugen es herunter und setzten an seine Stelle Miltons Allegrolandschaft und den Garten Eden des Verlorenen Paradieses, das ältere, aber lebenskräftigere an die Stelle des jüngeren, aber erstarrten Bildes. Denn nicht nur in der Schwermutsdichtung, sondern auch in der dichterischen Landschaftsmalerei glaubte man von Milton lernen zu können. In „L'Allegro" fand man die Beschreibung einer naturmäßigen, nicht stilisierten, realen Landschaft. Im „Verlorenen Paradies" tat sich der große Garten Eden mit seinen wohltuenden Unregelmäßigkeiten und seinen orientalischen Farben auf. Und wenn man sich damals unter dem Einfluß der orientalischen Gärten immer mehr von der stilisierenden Gärtnerei der Rokokolandschaft, wie sie in den alten englischen Parks geherrscht hatte, abwandte, um die heute noch so benannten „englischen Gärten" mit ihren natürlichen Linien, ihren gewundenen Pfaden, ihren freien Baumgruppen, ihrem natürlichen Baumwuchs, ihrem eigensinnigen Auf und Nieder ins Leben zu rufen, so stieß man in Milton auf verwandte Züge und erblickte in seinem Eden den dichterischen Protest gegen gärtnerische Künstlichkeit. Man glaubte allgemein, Milton habe hier ein Muster für englische Gärten geliefert, das man zur Nachahmung empfehlen müsse. So sagt ein gewisser Cambridge in einem Aufsatz der Zeitschrift „The World" (3. April 1755) über „Vorteile des modernen Gartenbaues": „Miltons unbegrenzte Phantasie hat im vierten Buch des Verlorenen Paradieses den Plan eines Gartens entworfen, den ich meinen Lesern zur Unterhaltung und Belehrung vorlegen möchte." Auch Horace Walpole beruft sich in seinem langen Essai über „Modernen Gartenbau" (1785) auf Milton, dessen Seherauge den Garten Eden als Beispiel des neuen, jetzt geltenden Gartenstils erkannt habe. Daneben finden wir in Handbüchern über Gartenbaukunst Titel wie die folgenden: „Das wiedergewonnene Paradies oder die Kunst der Gärtnerei" (1728) oder „Eden oder eine umfassende Abhandlung über Gartenbau" (1758). Alle diese Zeugnisse beweisen, wie oft Milton von einer späteren Zeit als Dolmetscher ihres Naturgeschmacks beansprucht wurde. Da stellt sich uns auch sein Sieg in der Landschaftsdichtung als etwas Selbstverständliches dar. Eden tritt an die Stelle von Cooper's Hill. Mit James Thomson wird dieser Umschwung vollendete Tatsache.

Wie wenig aber in der Entwicklungsgeschichte der englischen Naturdichtung die strenge zeitliche Stufenfolge zu beobachten ist, zeigt das frühe Beispiel einer Dichterin, die ein kurzes Menschenalter vor Thomson zu einer gefühlvollen Naturbetrachtung sich emporringt, die Thomson noch nicht kennt und die schon Wordsworth ahnen läßt. Es ist dies Ann Finch, Lady Winchilsea (1661—1720). Wie bei Thomson, so war es auch bei ihr eine ganz bestimmte Gegend, die sie lieb gewann, dichterisch erlebte und gestaltete. Es war das prächtige, von großem Park umgebene Landgut Eastwell, wohin sie sich etwa seit 1689 mit ihrem Gatten, der zum Gefolge des Herzogs von York, des nachherigen Jakobs II., gehörte, zurückgezogen hatte. Bei der Betrachtung der Schönheiten dieses Parkes, so sagt sie uns, durcheile ihr Gemüt ein wohltuendes Erstaunen, weich und sanft wie der Rasen und die Haine des Parks, ihr Geist fühle sich schrankenlos, wenn ihr Blick ungehindert in die Ferne eile, und dann hielte sie sich für stark genug, Denham zu überbieten und etwas Besseres an Coopers Hills Stelle zu setzen. In einer Pindarischen Ode über einen schrecklichen Sturm, der ihre Gegend im Jahre 1703 heimsuchte und viele Bäume des Eastwell Parks entwurzelte, klebt sie noch allzusehr an den engen lokalen, persönlichen und zeitlichen Momenten. Neu sind aber die Schlachtensymphonien und die Ossianschen Naturstimmen, die sie aus dem Sturm heraushört. Ganz einzigartig steht ihre „Ode an die Nachtigall" da. Hier singt sie wie die klassischen Dichter vom Leid des Vogels, den — wie bei Sir Philip Sidney — ein Dorn bis ins Herz hinein sticht. Sie weiß aber dem alten Motiv eine neue Wendung zu geben. Der Dichter, der ihren Gesang hört, fühlt den Dorn in der eigenen Brust und gesteht sich, daß dieses Singen, das die Wälder ihr gelehrt, menschliches Können übertrifft. Es ist Shelleys Stellung der Lerche gegenüber, die er um ihr freiheitliches spontanes Singen beneidet. Es ist auch die unmittelbar aus dem Vogelgesang hervorquellende menschliche Gemütserregung, die die Ode zu einem



Abb. 14. James Thomson: Nach dem Bildnis von John Patoun.
(Aus Garnett and Gosse, English Literature III, 274.)

romantischen Gefühlsgedicht macht. Wie Wordsworth gelingt es Lady Winchilsea, nach langem innigem Verkehr mit der Natur eine starke Erregung, die ihr von außen her kräftig mitgeteilt wird, in der Seelenruhe nach dem Sturm harmonisch nachzuempfinden und auszudrücken. Diese Stufe hat Thomson noch nicht erreicht.

Als James Thomson (1700—1748) im Jahre 1725 seine schottische Heimat verließ, um in London sein Glück zu versuchen, hatte er schon seine Dichtung über den Winter halbwegs vollendet und konnte sie im folgenden Frühjahr dem Druck übergeben. Ergänzungen wurden hinzugedichtet. Der „Sommer" erschien 1727, der „Frühling" 1728. Mit dem „Herbst", 1730, schloß sich der Ring der „Jahreszeiten". Diese und das „Schloß der Trägheit" (1748) sind seine beiden großen Werke. Die Dramen, die er später schrieb, sind heute vergessen. Ein Maskenspiel „Alfred" erwähnt man noch, weil es das bekannte Nationallied „Rule Britannia" enthielt.

Was war in Thomsons Seasons zu finden? Einfache, bildhafte Naturbeschreibung, unmittelbare Darstellung der Natur, die in ihrer Schönheit an und für sich auf unsern ästhetischen Sinn wirkt. Thomson steht auf dem Standpunkt wohlwollender Objektivität gegenüber einer als schön erkannten, genau und richtig beobachteten äußeren Erscheinungswelt. Von einem ekstatischen Hineinschauen in die Natur und einem Sichselbst-Erleben in ihr, wie es Wordsworth und Shelley eignet, sind wir noch weit entfernt. Den Zeitgenossen aber kam diese Dichtung als Offenbarung einer neuen Schönheitswelt, der man so nahe gestanden war und die man doch nicht gekannt hatte: Blumenpracht des Frühlings, Gewitter, Forellenfang, Schafschur, Wintersnacht! Das Natürliche, Ländliche, Alltägliche war zur Schönheit geworden!

Dazu lenkte Thomson das Auge auf das Große in der Natur; denn ihm eignete Weite und Breite des Blickes. Aus allem aber sprach die Naturwahrheit. Sie kündete sich auch an in der Darstellung der handelnden Personen, in den Gestalten des Schäfers und der Schäferin, die das Popesche Rokokokleid abstreifen mußten und als wirklich tätige, ländlich empfindende und ländlich handelnde Wesen vor uns hintreten. Ebenso wirklichkeitsgetreu entwuchsen die Gestalten des Jägers, des Anglers und des Landmanns dem Boden einer realen Landschaft. Gelegentlich meldete sich auch das überempfindsame soziale Mitleid an, das Mitfühlen mit aller Kreatur, das Sterne, Goldsmith und Cowper kennzeichnet.

Die Schwärmerei für das Wildromantische war spärlich und in weiten Abständen vertreten.

Tausend Fäden verbinden aber Thomson immer noch mit der literarischen Mode seiner Zeit. Oft wird eine Gegend nur ihrer Assoziationen wegen erwähnt, um, wie in Cooper's Hill, Freunden und Schirmherren Worte des Dankes zu widmen. Didaktische Einsprengsel im Stil der moralisierenden Betrachtungen Popes stecken als Fremdkörper in der Hauptmasse der Dichtung. Gerne schweift Thomson ab, um die heimische Landschaft mit fremden Zonen zu vergleichen, mit den Tropen und dem hohen Norden, die er gar nicht kennt und deshalb formelhaft konventionell beschreiben muß.

Wenn er der Natur eine Weltseele verleiht, die überall Ordnung, Vollkommenheit, Harmonie, zusammenhängendes Geschehen, eine Kette von Ursache und Wirkung schafft:

'Tis Harmony, that world-embracing power:
By which all beings are adjusted, each
To all around, impelling and impelled
In endless circulation, that inspires
That universal smile . . .,

so müssen wir uns hüten, darin die romantische Auffassung eines selbständig schaffenden und selbständig uns gegenübertretenden Naturgeistes zu sehen. Es ist einfach Nachklang der allgemeinen philosophischen Formeln Hutchesons und des deistischen, nicht des innerlichen Shaftesbury, dessen Lehre in ihrer Nacktheit auch Pope gekannt und dichterisch verwertet hatte, der da sagen konnte:

All are but parts of one stupendous whole
Whose body Nature is, and God the soul.

Diese Formeln werden von Pope und von Thomson ohne jegliche Wärme vorgetragen.

Thomsons Hauptverdienst ist es, Miltons reale Landschaftsschilderung des „Allegro" weitergeführt zu haben. Milton schildert uns dort die Sonne am Morgen, leichte Wölkchen in tausendfältiger Gestalt am Himmel, braunrote, weithin sich dehnende Wiesen, von wenig tiefen, ruhig sich schlängelnden Flüssen durchzogen, die Zinnen und Türme eines Schlosses in weiter Ferne zwischen buschigen Bäumen, und fleißige Schnitter. Alles genau beobachtete Einzelerscheinungen, deren jeder ein bestimmter Einzelzug angeklebt wird — das Ganze ein ausführlicher Schönheitskatalog! Milton versteht es nicht, die Landschaft in großen Zügen hinzumalen.

Thomson ist über den Miltonschen Schönheitskatalog nicht hinausgekommen. In seinem „Frühling" beschreibt er die Gegend, die sich von Hagley Hill aus, dem Landsitze seines Gönners Lyttelton, seinem Auge darbot. Ein großer, weitläufiger, mächtiger Bodenteppich breitete sich vor ihm aus, auf dem es nach dem Zeugnis des Geologen Hugh Miller geradezu wimmelte von Einzelfeldern, Bauernhütten, Landhäusern, Dörfern, Städten und Schluchten. Thomson sah seine Aufgabe darin, ein poetisches Grundbuch dieser Gegend anzulegen. Ein Stück Landschaft nach dem anderen wird durch ein Hauptwort, dem ein Eigenschaftswort als Begleiter zur Seite steht, sorgfältig eingetragen. Dadurch wurde Thomsons Dichtung zu einer bewegungslosen, erstarrten, visuellen Darstellung, die Lessing als abschreckendes Beispiel der bewegungsreichen Poesie Homers gegenübergestellt hat. Daß aber jede Dichtung — vor allen Dingen die Lyrik — kinetisch zu sein brauche, hat in glänzender Weise D. G. Rossetti durch sein „Haus des Lebens" widerlegt.

Thomson hat Nachahmer gefunden, von denen aber keiner an ihn heranreichte. The Chase (1735) von William Somerville (1665—1742) ist technisch eine Einfühlung in den Stil der „Jahreszeiten", inhaltlich aber eine bloße Geschichte und Theorie der Jagd. Richard Jago (1715—1781), der Pfarrer von Snitterfield, einem Nachbardorfe des als Shakespeares Heimatort bekannten Stratford-on-Avon, singt 1767 vom Gipfel des Edge-Hill aus in dem gleichnamigen Gedicht den Thomsonschen Schönheitskatalog der Gegend herunter, ohne sich um dessen malerische Einzelzüge zu bekümmern. Romantischer und pittoresker als das ist das Gedicht Grongar Hill (1726) des Landschaftsmalers John Dyer (1700?—1758), der in einem holprigen

Stil sein liebes Süd-Wales verherrlicht und durch den moralisierenden Ton hindurch elegische Stimmung und echt romantische Liebe zu den Bergen erkennen läßt.

Wie Miltons „Verlorenes Paradies" haben auch Thomsons „Jahreszeiten" auf die Entwicklung des Gartenbaues eingewirkt. Wie schwer es aber den Dichtern fiel, den neuen romantischen Garten, den sie mit eigenen Augen sahen, zur Dichtung werden zu lassen, zeigt der klägliche Versuch William Masons, dessen „Englischer Garten" (1757) didaktisch in Blankversen die gärtnerische Zweckmäßigkeit erörtert. Der uns als Spensernachahmer bekannte William Shenstone war ein großer Gartenbaukünstler, und sein Gut The Leasowes galt als das gelobte Muster romantischer Gartenpflege. Er selber aber konnte nur einen Aufsatz „Gedanken über den Gartenbau" schreiben; seiner Dichtung blieb sein eigener romantischer Garten verschlossen.

Etwa dreißig Jahre später tritt ein noch erfahrungs- und gefühlsreicherer, liebevollerer Thomson auf, der sich in die Erscheinungen der ihm innig vertrauten Kleinwelt zu versenken weiß und nicht große Naturbilder, wohl aber reizende hübsche Naturvignetten malen kann: William Cowper (1731—1800). Wie ein zweiter Rousseau ist er der lärmenden Stadt entflohen und lebt in einsamem Dorfe, wo ihn eine edle, aufopfernde Frau pflegt. Das liebliche Dorf Olney liegt vor ihm, beginnt zu stammeln und zu sprechen, und Cowper, der schon fünfzigjährige, fängt die Töne auf und fügt sie zum Liede; denn er ist Dichter geworden. (Poems by William Cowper, 1782.) Beschaulich fließt sein Leben hin. Er spaziert mit seinem Hund, reitet, arbeitet im Garten, füttert seinen Hasen und dichtet über alles, selbst das Kleinste. Wohltuende Ablenkung für den Elenden; denn hinter ihm lauert das Gespenst des Wahnsinns, der ihn schon zweimal erreicht hat, zuerst 1763 in London, als er zum Schreiber der Tagebücher des Oberhauses ernannt worden war, und hier in Olney, wo ihn der evangelikalistische Ortspfarrer John Newton, für den er 1773 die Olney Hymns dichtete, durch seinen religiösen Fanatismus überreizt hatte! Die Pflege der Frau Unwin hatte ihn gerettet. Seine späteren Jahre waren ein langer Kampf mit dem Wahnsinn, dem er schließlich fern von Olney erlag. Cowper war ein Überempfindsamer. „Nicht weh tun!" war sein Gebot — was wehtun bedeutet, hatte der Unglückliche in der Schule zu Market Street (Hertfordshire) durch seinen Peiniger, einen älteren Schulkameraden, am eigenen Leib erfahren — „Schone das menschliche Herz, schone die Blume, schone das Tier, denn auch es fühlt Freud und Leid!" Damit verband sich bei ihm Rousseaus Weltbürgertum und Menschheitsverbrüderung und der soziale Sentimentalismus, der ihn für die Rechte der Verachteten, der Sklaven — in seinem Gedicht über „Sklaverei" — eintreten ließ. Der Grundton seines ganzen Wesens war tief mystisch religiös. Whitefields kalvinischer Methodismus macht sich geltend, nicht erlösend, sondern als Hemmnis seines mystischen Schwunges, der sich nicht wie bei Blake ausleben, die Verzweiflung überwinden und in der Ekstase die Glückseligkeit erkämpfen durfte. Der Kalvinismus ließ ihn schließlich in der Selbstverdammung — denn er meinte, er sei ein Verlorener — untergehen.

Alle diese verschiedenen Stimmungen sprechen aus seinen Gedichten zu uns, die man oberflächlich einteilen kann in die kurzen Gedichte und die beiden langen Lehrgedichte (Table Talk und The Task). Sehen wir uns zunächst bei den kleinen Gedichten um!

Aus Ungeschicklichkeit hat Cowper eine benetzte Rose, die er gepflückt hat, auf den Boden fallen lassen. Beim Anblick dieser wohl mit Tränen befeuchteten Blume entwinden sich ihm Worte der Reue. Er denkt an eine von Leid bedrückte Menschenseele, die eine rauhe Hand noch mehr verletzt. — Der sterbende Stieglitz im Käfig singt sich selber das Totenlied, voll Wehmut und Ach. — Man hat draußen die Pappeln gefällt, und der Baum, der ihn einst beschattete, ist jetzt sein Sitz. Warte! Balde, balde liegst auch du, vom Tode dahingestreckt, tiefer als sie, unter der Erdscholle! Durch geschickte Bilder in der Verneinung

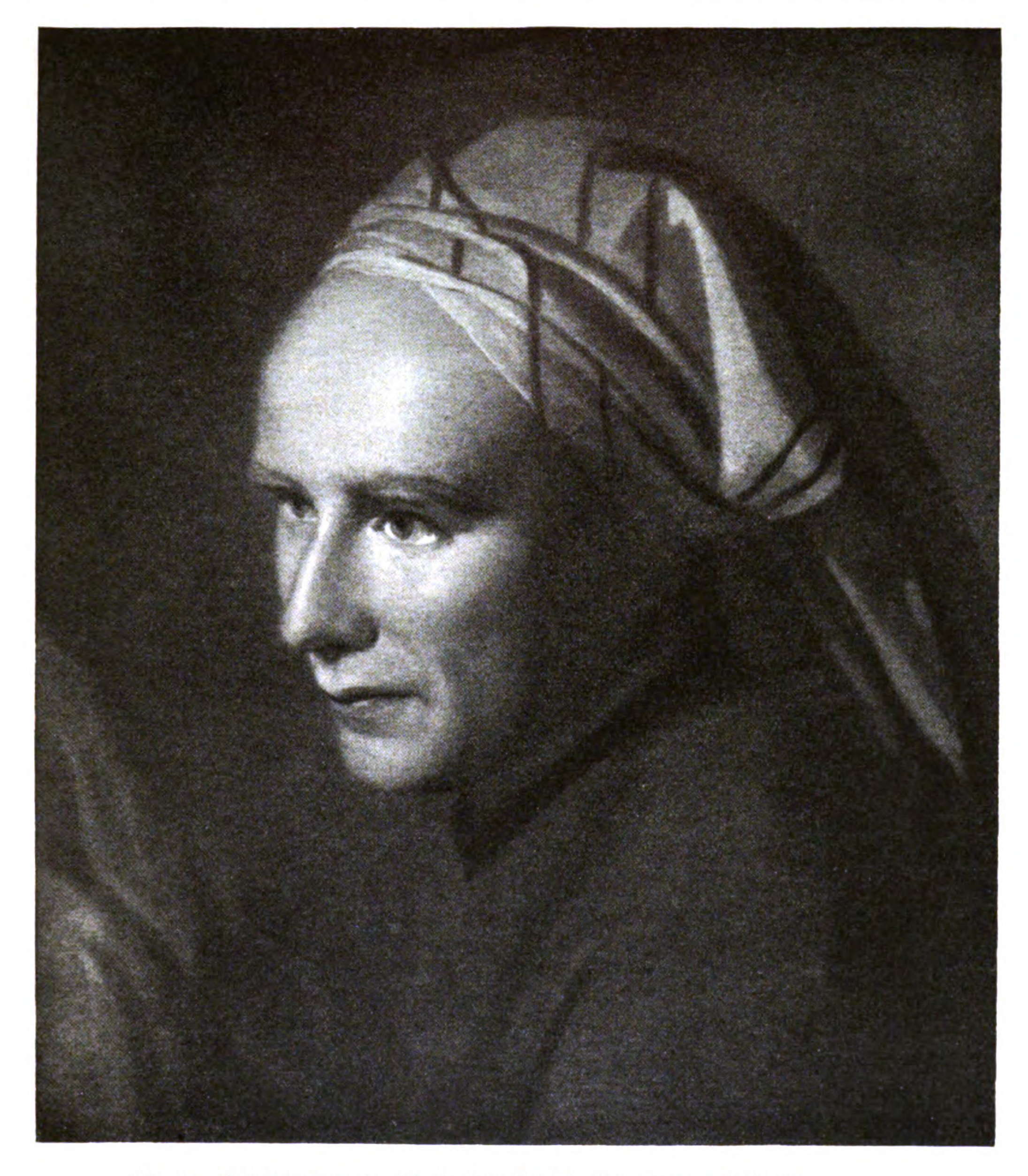


Abb. 15. William Cowper: Nach dem Bildnis von George Romney.

weiß Cowper in den ersten vier Versen ein tiefempfundenes Stimmungsbild zu geben. Man lausche seinen schlichten, aber wohlklingenden Worten:

> The poplars are felled; farewell to the shade,
> And the whispering sound of the cool colonnade;
> The winds play no longer and sing in the leaves,
> Nor Ouse on his bosom their image receives.

Schon seit acht Jahren hält sich Cowper einen Hasen, würdigen Kameraden seiner alten Katze, Pussy. Der Hase stirbt, und der Dichter verfaßt ihm seine Grabschrift. Er betrauert das tote brave Tier, dem bald die ältere Pussy folgen wird. — In später Zeit erhält er das Bildnis seiner Mutter, die ihm schon gestorben war, als er sechs Jahre zählte. In tiefer Rührung malt er sich im Geist ihre Züge aus, in den zartesten Farben, die nur die weite Ferne, die lange Vergangenheit und die nie in ihm ersterbende Kindesliebe zu geben vermögen. — Patriotisch pathetisch, aber von schlichter Größe ist sein Trauerlied auf das Kriegsschiff „The Royal George", das 1782 mit dem Kontreadmiral Richard Kempenfeldt an Bord unterging, ein feierliches Requiem, das heute noch, wo alle lebendige Erinnerung an das Ereignis entschwunden ist, zum Herzen spricht wie die Gelegenheitsmusik eines Mozart und Beethoven.

Sein langes Lehrgedicht The Task (1785) besteht aus sechs Büchern in Blankversen: Das Sofa, Die Uhr, Der Garten, Der Winterabend, Wintermorgenspaziergang, Wintermittagsspaziergang. Es beginnt mit einer burlesken Miltonnachahmung, um bald zu echten Cowpermelodien überzulenken. Jugenderinnerungsbilder tauchen auf: der Knabe, der, an Hecken vorbei, durch Wiesen der Themse entlang zieht und Beeren pflückt. Vertraute Naturbilder mit realistischen Einzelzügen, genau, aber freudig erregt gesehen und erfaßt und schlicht und aufrichtig wiedergegeben! Einige dieser Bilder sind berühmt geworden: das Heufahren mit den ländlichen Geräuschen, der Förster und sein Hund, der Briefbote, der Fuhrmann, der Schneefall. Wie bei Thomson ist auch hier das gewöhnliche Alltägliche zur Dichtung geworden. Ihr stellt sich eine Didaxis zu Diensten, die nicht allzu störend wirkt. Die Nächstenliebe, die Menschenliebe, die Liebe zu den Tieren und zu den kleinen Dingen wird gepredigt. Das sind die unerwarteten Rednerpulte, die Cowper mitten im hübschen Grünen aufgestellt hat, nicht im urwüchsigen Waldland, aber auch nicht in einem in Formen hineingezwängten Garten, sondern im planmäßig, aber doch frei angelegten englischen Park.

Cowper ist den Weg Thomsons gegangen und mußte deshalb auf Milton zurückgreifen. Miltonsche Musik vereinigt sich mit Thomsonscher Genauigkeit und persönlicher Wärme, wie die folgenden fünf Verse aus dem „Winterabend" zeigen:

> Come evening, once again, season of peace;
> Return, sweet Evening, and continue long!
> Methinks I see thee in the streaky west,
> With matron step slow-moving, while the Night
> Treads on thy sweeping train.

Miltonisch sind hier die Feierlichkeit, die Melodie und die edle Personifikation, Thomsonisch die konkreten Einzelzüge. Das „Verweile doch" — continue long — ist das persönliche Sehnen und Bangen des Dichters, seine Furcht vor der Nacht und ihren Wahnsinnsvisionen.

Nicht immer ist Miltonsche Größe da. Wenn die Genauigkeit des Ausdrucks überwiegt, gleicht Cowpers Dichterstil einer gehobenen Prosa. Immer aber ist er korrekt und treffend im Ausdruck. Insofern steht er im Schatten Popes, dessen Künstelei er nicht mehr dulden konnte, dessen scharfe Formenumrisse er aber anstrebte. Starkes und echtes Fühlen verleiht Cowpers Trivialität und Alltäglichkeit Würde. Mit ihm wandern wir Wordsworth entgegen.

IV. DIE SCHWÄRMEREI FÜR DAS MITTELALTER.

Die Schwärmerei des 18. Jahrhunderts für das Mittelalter klammert sich an die alte skandinavische Sagenwelt, an das alte Keltentum, an die einheimischen Balladen und an die mittelalterliche Baukunst.

In der Beschäftigung mit der nordischen Dichtung tat sich ein Mann hervor, dessen Haupttätigkeit auf anderem Gebiete liegt: Bischof Thomas Percy (1729—1811), der im Jahre 1763 ein Büchlein veröffentlichte: „Fünf runische Gedichte, aus dem Isländischen übersetzt." An erster Stelle brachte er in der Ursprache und in englischer Übertragung das Lied Incantation of Hervor, das er Hickes Thesaurus linguarum veterum septemtrionalium (Oxford 1705) entnahm, jenem kostbaren monumentalen Sammelwerk von Denkmalen aller germanischen Dialekte mit Abrissen ihrer Sprachlehren. Hier fand er das Lied hinter dem altenglischen Finsburh Fragment abgedruckt. Es erzählt, wie Hervor an ihres Vaters Angantyrs Grabe dessen Geist anruft, damit er ihr das einst mit ihm begrabene Zauberschwert überlasse. Lyrisch leidenschaftlich im Ton, kam es der damaligen romantischen Sehnsucht nach starken Gemütserregungen glänzend entgegen und hat später Leconte de Lisle zu seinem „Schwert des Angantyr" in den „Poèmes barbares" angeregt.

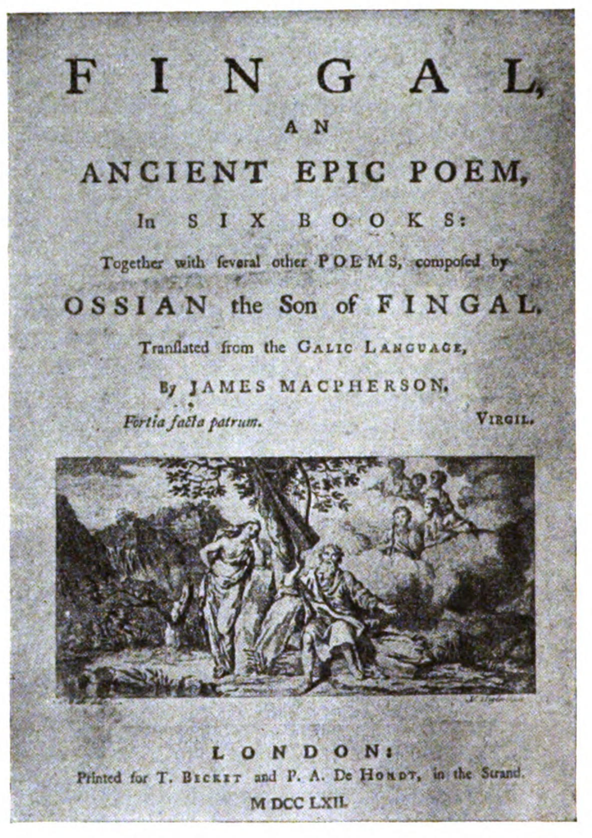
Die schönste Frucht dieser schnell erwachenden und ebenso schnell wieder verschwindenden Begeisterung für die nordische Literatur waren Thomas Grays Übersetzungen aus dem Isländischen: The Fatal Sisters und The Descent of Odin (1761, gedruckt 1768), die auf der lateinischen Übertragung des Thomas Bartholin, De Causis Contemnendae Mortis (Kopenhagen 1689) fußten. Die erste der beiden schildert die Walküre, die das Schicksal der Dänen und Iren in der Schlacht bei Clontarf (im 11. Jahrhundert) webt. Die Kraft, Lebendigkeit und Urwüchsigkeit der skandinavischen Poesie ist auf dem Weg dieser doppelten Übertragungen nicht verloren gegangen. Ihre Hauptmotive hatte Gray vorher zu dem längeren selbständigen Gedicht The Bard verarbeitet.

Die Schwärmerei für die nordische Dichtung und die sonstigen Erscheinungen des literarischen Mittelalters wurde gewaltsam verdrängt durch den mit theatralischem Gestus auf den Plan tretenden Ossian, der alles vom zeitgenössischen Gemüt Ersehnte in sich vereinigte. Im Jahre 1760 ließ der Schotte James Macpherson (1736—1796) ein kleines Büchlein erscheinen, das den langen Titel trug: „Bruchstücke alter Dichtung, in den schottischen Hochlanden gesammelt, aus dem Gaelischen oder Ersischen übersetzt." Die ganze literarische Welt staunte, als sie diese Bruchstücke alter gaelischer Gesänge in wunderbarer englischer Übertragung las. Es tönte wie alter Harfenklang. Unvermittelt einsetzende Episoden sangen sich streckenweise in dramatisch lyrischer Sprache ab, um wieder ebenso unerwartet abzubrechen. Ein Held trifft seine Geliebte auf felsiger Höhe am Vorabend der Schlacht. Schon wechselt der Schauplatz. An moosiger Quelle unter einem Baum mit rauschenden Blättern sitzt der Kämpfer, allein zurückgekehrt aus der Schlacht. Die Geliebte ist tot. Wie aus fernster Ferne dringt die Stimme ihres Geistes zu ihm: „Kamst du zurück aus der Schlacht? Wo sind deine Freunde, Geliebter? — Aus Gram um dich verzehrte ich mich. Bleich ruhe ich im Grabe." — Helden tauchen auf auf hoher Bergeskante im Mondenscheine. Sie entschwinden im Nebel. Jungfrauen und Barden beweinen ihren Tod. Über düsterer Szene hebt und senkt sich beständig der Vorhang. Auf dem Spiegel der Sprache erglitzern Bilder, die in ihrer einfachen Pracht an Homer erinnern. Matt und unbestimmt malt sich auf fernstem sagenhaftem Hintergrund die Gestalt Fingals ab, des schottischen Königs, für den seine Helden im siegreichen Kampf gegen die Dänen starben; mystisch die Gestalt seines Sohnes, des blinden Sängers Ossian, der das Weh des Krieges erzählt und den Tod seines Oscur beklagt.

Naiv, schlicht und brav berichtet im Vorwort der Geistliche Hugh Blair auf Grund der Angaben, die Macpherson ihm gemacht hatte, diese Fragmente seien echte Überreste ältester schottischer Dichtung, die Barden vor der Einführung des Christentums geschrieben — Fingal selber war der Zeitgenosse und Besieger des Caracalla. Macpherson habe sich bemüht, diese Gesänge so wörtlich wie möglich zu übertragen und sogar ihre Wortreihenfolge innezuhalten. Vielleicht werde fleißiges Suchen ein längeres Epos zutage fördern, das erzähle, wie König Fingal aus Schottland dem irischen Häuptling Cuchulaid gegen die Dänen zu Hilfe eile und sie besiege. Und siehe da! Auf einer Reise ins Hochland wurde Macpherson



Abb. 16. James Macpherson: Nach dem Bildnis von Sir Joshua Reynolds.



FINGAL,
AN
ANCIENT EPIC POEM,
In SIX BOOKS:
Together with several other POEMS, composed by
OSSIAN the Son of FINGAL.
Translated from the GALIC LANGUAGE,
By JAMES MACPHERSON.
Fortia facta patrum. VIRGIL.

LONDON:
Printed for T. BECKET and P. A. DE HONDT, in the Strand.
M DCC LXII.

Abb. 17. Titelblatt der ersten Ausgabe von „Fingal".

dieses ganze Epos in die Hände gespielt, das er ins Englische übertrug und 1762 unter dem folgenden Titel veröffentlichte: „Fingal, eine alte epische Dichtung in sechs Büchern, und mehrere andere Gedichte, verfaßt von Ossian, Sohn des Fingal. Übersetzt aus dem Gaelischen von James Macpherson." Der Erfolg dieses zweiten Fundes war noch größer. Im folgenden Jahre kam „Temora" heraus.

Da verschwand Macpherson auf einige Zeit vom Schauplatz, und der große Streit über die Echtheit des Ossian setzte ein. Macpherson ließ sich nicht in Verlegenheit bringen und behauptete im Vorwort zu der unterdessen nötig gewordenen Gesamtausgabe Ossians 1765, er könnte jederzeit etwaige Zweifel an der Echtheit der Gedichte zerstreuen. Aber die Kritiker — unter ihnen Thomas Percy und Dr. Johnson — bestanden auf der Vorlegung der gaelischen Urtexte, und als schließlich patriotisch neugierige Schotten für die Drucklegung der kostbaren Originale Geld aufbrachten, da gab es für Macpherson kein Entrinnen mehr, und er mußte — wie lästig! — zwanzig Jahre nach seinem Triumph sich hinsetzen, um im Schweiß seines Angesichtes, was er selber gedichtet, ins Gaelische zu übertragen, damit er, wenn einmal seine Verzögerungs- und Vertröstungstaktik versage, die geforderten Urtexte vorweisen könne. Da erlöste ihn 1796 der Tod aus der bangen Not, und als man dann endlich 1807 die wenigen gaelischen Originale, die Macpherson hinterließ — es waren ihrer elf —, veröffentlichte, verrieten ihre vielen Anglizismen und Sprachschnitzer die kühne Fälschung. Schon von seinen ersten sechzehn „Fragmenten" beruhten nur zwei auf Balladen, die andern waren erfunden. Sein großes Epos Fingal hatte sich mit seinen achtzig Quartseiten auf zwei Balladen von kaum zweihundert Versen aufgebaut. Die eine handelte über Cuchullin, den Oheim Fionns, die andere über den Einfall des norwegischen Königs Magnus des Großen in Irland und seine Besiegung durch Fionn. Macpherson hatte die Geschehnisse der Balladen nach Schottland verlegt und alles Irische sorgfältig ausgeschaltet, um die Ossiansche Dichtung für Schottland beanspruchen zu können.

Was also an alter gaelischer Überlieferung in den „Ossian" überging, war verschwindend klein, bewahrte sich aber immerhin soviel Erdgeruch, daß sich ein Gaele dadurch angeheimelt fühlen mußte. Alles andere war Macphersons geniale Zutat. Und in der Tat! Es bedurfte eines wahrhaftig schöpferischen Geistes, die Stimmung des Zeitalters in Gesängen wiederzugeben, die die alte Empfindsamkeit in neuen glühenden Farben erscheinen ließ.

Diese Gesänge schienen elementar primitive Dichtung zu sein, die mit den einfachsten Mitteln arbeitet. Es war aber die Hand des verfeinerten 18. Jahrhunderts, die sie schuf: denn der Weltschmerz ist nicht Erzeugnis primitiver Kultur, und es ist der Weltschmerz mit seiner romantisch sentimentalen Selbstanalyse und Gefühlsbespiegelung, der aus Ossian spricht. „Wonne ist Freude des Grames!"

Die Stilquellen hat der Geistliche Hugh Blair in seiner kritischen Erörterung, die der Gesamtausgabe Ossians beigegeben war, ohne es zu wissen, da er nur vergleichsweise spricht, verraten: Die Psalmen Davids und Jesaias. So ist es in erster Linie nicht die gaelische, sondern die hebräische Poesie im Schmuckgewand der englischen Bibelübersetzung, die uns in Ossian, unter klug berechneter Verschiebung der landschaftlichen Eindrücke vom Orientalischen ins Schottische und des jüdischen Gesellschaftsbildes ins mittelalterlich feudale Gefolgschaftswesen, entgegentritt.

Unterdessen war Thomas Percy (1729—1811), Pfarrer auf dem einsamen Weiler East Maudit in Northamptonshire — er war der Sohn eines Krämers aus Shropshire und sollte später noch (1782) zu hohen geistlichen Ehren, zur irischen Bischofswürde, gelangen — mit dem Sammeln englischer Balladen aufs eifrigste beschäftigt gewesen. Der Zufall hatte ihn um das Jahr 1760 im Hause eines Freundes, des Geistlichen Humphrey Pitt in Shiftnall im heimatlichen Shropshire, in den Besitz eines Lieder- und Balladenbuches aus dem Jahre 1650 gebracht. Es lag schmutzig und zerrissen unter einem Schreibpult auf dem Fußboden. Die Magd hatte es schon zum Feueranmachen benutzt, Stücke waren weggerissen aus den mittleren Folien, und es fehlten Blätter am Anfang und am Ende. Percy ließ das Buch einbinden, wobei der Buchbinder durch Unachtsamkeit beim Wegschneiden der Seitenränder die obersten und untersten Zeilen verschwinden ließ. Das war das berühmte Foliomanuskript, das Percy mit dem Dichter William Shenstone zusammen las und studierte in der Absicht, einige seiner Lieder in verbesserter, eleganterer Form herauszugeben. Ein höchst interessanter Briefwechsel über Plan und Ausführung des Unternehmens entwickelte sich zwischen den beiden Herausgebern, bis Shenstone starb und Percy die Arbeit allein weiterführen mußte. Im Jahre 1765 ließ er fünfundvierzig von den zweihundert in der Handschrift enthaltenen Volksliedern als Reliques of Ancient English Poetry drucken, wobei er noch andere handschriftliche und gedruckte Sammlungen, gedruckte Breitseiten und mündlich ihm durch Sir David Dalrymple mitgeteilte schottische Balladen benutzte. Denn die Reliques waren nicht die erste in England erschienene Volksliedersammlung. Nicht weniger als neun solcher Balladenbücher gehen im sammeleifrigen 18. Jahrhundert den Reliques voran. Unter diesen huldigten Edward Capell's Prolusions 1764 dem gesunden Grundsatz einer möglichst getreuen Wiedergabe der Texte, dessen Bedeutung Thomas Percy noch nicht einsah.

Percy wagte es nicht, die von ihm ausgesuchten Volkslieder — selbst in ihrer „verbesserten" Form — allein in die Welt hinausziehen zu lassen. Er gab ihnen als Begleitung elegante lyrische Stücke wie Shenstones Jammy Dawson oder Sir Henry Wottons The Character of a Happy Life und Gedichte aus der Feder Skeltons, Stephen Hawes, Shakespeares, Ben Jonsons, Sucklings und anderer, nebst vier gelehrten Essais mit auf den Weg. Diese feinere Dichtung sollte die Rauheit der holprigen Volkslieder verdecken helfen und die gewonnene neue Stoff-



Abb. 18. Thomas Percy. Nach dem Bildnis von Sir Joshua Reynolds.

masse dem eleganten Zeitgeschmack angleichen; denn Percy rechnete nicht so sehr mit dem angehenden romantischen als mit dem noch herrschenden klassizistischen Geschmack und seinem Ideal der Formenglätte und Regelmäßigkeit. Was sollte dieser Geschmack, der auf die Zuspitzung auf Antithese und Klimax und auf Personifikation der Abstrakta eingestellt war, mit der holprigen Balladendichtung anfangen, die nur erzählen wollte und keine anderen Mittel zur Verfügung hatte als Wiederholung im Kehrreim, stufenüberspringende Handlung in verschiebender und erweiternder Wiederholung, Stabreim, Zwillingsformeln, wiederholende Wechselrede und den ewigen reimenden Septenarius? Und doch standen sich hier Krank und Gesund gegenüber, und die Rückkehr zur Natur und zum natürlichen Stil war in der Ballade vorgezeigt.

Percy selber hatte keine Ahnung, wie sehr seine Balladensammlung als literarischer Geschmacksreiniger zu wirken berufen war; denn sonst hätte er später nicht mit einer gewissen Überhebung auf seine eigene Leistung herabgeblickt — die Bearbeitung der vierten Auflage überließ er seinem Neffen, da er selber die Lust dazu verloren hatte —, und er hätte vor allen Dingen die Texte nicht so schonungslos behandelt. Denn, wo seine Hand eingriff, fuhr sie täppisch und zerstörend drein. „Sir Cawline" verlängerte er um das Doppelte und verwandelte die glückliche Vereinigung der Liebenden am Schluß in einen tragischen Ausgang. Aus Liederanfängen in Shakespeare flickte er durch eigene Zutaten eine neue Ballade zusammen, die er „Graubettelmönch" nannte. (Bürger hielt sie für echt und übersetzte sie 1778 als „Graurock".) Die neununddreißig Verse der Ballade „The Child of Ell" erweiterte Percy zu zweihundert Versen und verunzierte das schlichte Balladengewand durch geschmacklose Ausschmückungen. Wie ein Garderobier — sagt Furnivall — staffiert er ein schönes Landmädchen für die elegante Welt aus. Es fehlte denn auch nicht an heftigen Ausfällen gegen Percy. Joseph Ritson (1752 bis 1803), der exzentrische übelgelaunte fanatische Pedant, der Vegetarier, Freidenker und Rechtschreibungsreformer, der Herausgeber der äußerst verdienstvollen „Alten Lieder und Balladen aus der Regierungszeit Heinrichs II. bis zur Revolution" (1790) — Weihnachtslieder, Wiegenlieder, geistliche Lieder! — war so empört über Percys Methode, daß er ihn einen „stinkenden Pfaffen" nannte und in seiner Wut behauptete, die Reliques seien Fälschungen, und eine Foliohandschrift habe es nie gegeben. Nun war aber Percy kein absichtlicher Fälscher, da er ja zu keiner Zeit aus seiner Verbesserungstätigkeit ein Hehl gemacht hatte. Er hatte auch nicht ein philologisch unanfechtbares Volksballadenbuch schaffen wollen.

Seine Reliques sollten vielmehr ein Bilderbuch englischer Volks- und Kunstdichtung sein. Und dieses Buch hat mehr bewirkt, als Percy ursprünglich beabsichtigte. Nicht nur hat es köstliches volksliterarisches Gut vor der Vernichtung gerettet. Es hat spätere Sammler wie Herd (1769), Scott (1801—03) und Motherwell (1827) zu einer Tätigkeit angespornt, die sie unter Verbesserung der Methode zu höheren Zielen führte. Es hat — und das ist das wichtigste — befruchtend auf den Geist großer Dichter gewirkt, die die Balladenform schöpferisch zu gestalten begannen und zu einer Kunstgattung erhoben, der die herrlichsten Gedichte der englischen Literatur wie Coleridges „Alter Matrose", Scotts „Frau vom See", Keats „La Belle Dame sans Merci", E. B. Brownings „Romanze vom Pagen" und Rossettis „Schwester Helene" angehören.

Wie das Mittelalter mit seiner gotischen Baukunst, seinem Wappenschmuck und seinen herrlichen, das Auge entzückenden Manuskripten in einer jugendlichen, noch leicht zerfließenden Künstlernatur die Lust zu einem vollständigen Umfühlen erwecken kann, das das Subjekt im Objekt restlos aufgehen läßt, zeigt sich in der Gestalt des Thomas Chatterton (1752 bis 1770). Das englische Nürnberg, die Stadt Bristol, wo er im Schatten der Kirche der heiligen Maria Redcliffe am 20. November 1752 geboren wurde, regte in der Phantasie des Schulknaben, Lehrlings und Schreibers das Bild jenes traum- und sagenhaften Märchenlandes an, in dem sein Ich sich ohne Hemmungen auflösen durfte. Im Turm des Redcliffe-Domes oder am Kirchengrabmal Meister Cannynges, des mächtigen Bristoler Handelsherrn des 15. Jahrhunderts, vertieft er sich in alte Pergamentbücher und schafft sich allmählich den Komplementärtypus seiner selbst, den Priester und Sänger Thomas Rowley, einen Künstler, edel, fromm, gütig, reich und glücklich, Weltpriester des Johannstiftes zu Bristol, Schützling des hochherzigen Meisters Cannynge. Hinter diesem Rowley versteckt sich Chatterton. Was er dichtet, ist nur Abschrift alter Rowley-Manuskripte, die er in einer Truhe der Redcliffe-Kirche entdeckt hat.

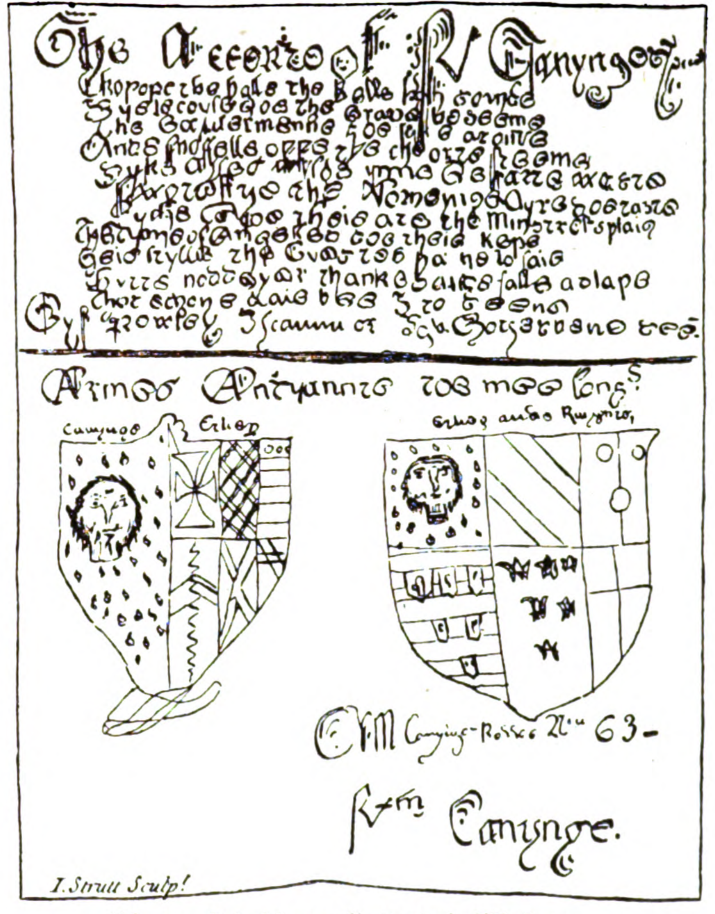


Abb. 19. Beispiel von Chatterton's Fälschung.
(Aus The Rowley Poems, ed. Tyrwhitt 1777.)

Er verherrlicht die ihm so liebe Kirche in einem Gedichte The Tournament und in zwei weiteren Stücken On the Church of Our Dear Lady und er läßt seinen Strohmann Rowley die Einweihung der Kirche besingen, der die Aufführung eines Zwischenspiels im Hause Cannynges die Weihe gibt. Das Zwischenspiel entdeckt er bald — indem er es in einer Nacht als das Parliament of Sprights zusammendichtet — und läßt als Krönung der Feierlichkeiten bei Cannyng Rowleys Hauptwerk, Aella, a tragic Interlude, aufführen, das er im Handumdrehen ans Licht zieht. Als Ergänzung folgen Rowleys Eklogen und andere Gedichte. Wann und in welcher Reihenfolge er das alles gedichtet hat, ist uns nicht klar. „Elinour and Juga" soll er schon mit zwölf Jahren geschrieben haben. Öffentliches Aufsehen erregte er im Jahre 1768, als in Bristol eine neue Brücke über den Avon eröffnet wurde. Da schickte er unter dem Pseudonym Dunelmus Bristoliensis dem Herausgeber des Bristol Weekly Journal die einer alten Handschrift entnommene Beschreibung der früheren Einweihung der soeben abgebrochenen alten Brücke. Auf Anfragen hin erklärt er zur Befriedigung der Neugierigen, die Beschreibung sei die Kopie eines Pergamentes im Redcliffe Dom. Zwei jungen Freunden aber zeigt er, wie man alte Pergamente herstellen könne. Von Zeit zu Zeit rückt er immer wieder mit einem solchen alten — von ihm selber, übrigens ganz schlecht gefälschten — Originalmanuskript heraus. Das Versteckspiel geht weiter. Seinem Gönner, dem

Wundarzt Barret, legt er allerlei interessante Abhandlungen vor, darunter eine Beschreibung der Kunstschätze des Meister Cannynge, dessen herrlichstes Kleinod ein Nationalepos des sächsischen Dichters und Mönches Turgot war, und es dauert nicht lange, so entdeckt Chatterton in zwei Etappen Rowleys Übersetzung dieses englischen Homers: „Die Schlacht von Hastings, geschrieben von Turgot, dem Mönche, einem Sachsen des 10. Jahrhunderts, und übersetzt von Th. Rowlie, 1465." In zwei Etappen! Für die erste Dichtung kann Chatterton auf Barrets Drängen hin kein Original vorweisen und muß es als eigene Schöpfung ausgeben. Er hat aber noch eine Kopie des wahren Rowley zu Hause, nämlich das zweite Stück: „Die Schlacht von Hastings von Turgotus, von Rowlie übersetzt für W. Cannynge." Chatterton gesteht halbwegs die Wahrheit, man glaubt ihm nicht, und so lügt er weiter! Nun versucht er, seinen eigenen Meister Cannynge zu finden. Er will den großen Horace Walpole für sich gewinnen. Er schickt ihm eine Abhandlung über das Aufkommen der Malerei in England — The Ryse of Peyncteyn in England, verfaßt 1469! —, die Walpole entzückt. Eine zweite Sendung von Manuskripten, die einen weiteren alten Traktat über englische Malerei und Gedichte enthält, wird von Walpoles Freund, Thomas Gray, als Fälschung erkannt. Damit brechen Chattertons Beziehungen zu Walpole ab. Erbittert und doch wieder von Hoffnung beseelt, verläßt er 1770 Bristol, um in London ein neues Leben anzufangen. Er schreibt Satiren, politische Episteln, Erzählungen als Dichter Chatterton und als Rowley die wunderbare „Ballade von der Barmherzigkeit", die eine Londoner Zeitschrift ablehnt. Eine Oper, Revenge, bringt ihm fünf Guineen. Alles andere aber will nicht gelingen. Die Verzweiflung ergreift den achtzehnjährigen Jüngling, und am 25. August 1770 findet man ihn entseelt auf seinem Lager liegen. Zwischen starren Fingern hält er die Phiole, aus der er das Gift getrunken hat. Auf dem Boden liegen zerrissen seine Manuskripte.

Wir können uns heute ein Bild davon machen, wie Chatterton zu Werke ging. Spensers Sprache, die ihm einigermaßen geläufig war, durchmengte er mit Ausdrücken seines an alten Worten so überaus reichen Gloucester-Dialektes und mit Archaismen, die er wohl einem von ihm selbst angelegten Wörterbuch entnahm, das er aus Speghts Glossar zu Chaucer (1598), Kerseys Dictionarium Anglo-Britannicum (1708) und Baileys Universal Etymological Dictionary (1737) zusammengeschrieben hatte. Dadurch entstand ein pseudomittelenglisches Idiom, das nie gesprochen wurde, das für ihn aber zum unentbehrlichen künstlerischen Ausdrucksmittel geworden war. Der Zauber seiner Dichtung liegt in ihrer ganz bedeutenden metrischen Originalität und in dem unerwarteten Element ihres Ausdrucks, in den nur halbwegs verstandenen unbestimmten Klängen, die ihrer Melodie den Reiz des Fremdartigen verleihen. Sie wirkt durch dieselben Mittel, die die modernen Symbolisten in den „Worten um der Worte wegen" anwenden. In Elinour and Juga — den zwei Jungfrauen, die an Flusses Rand an ihre Geliebten denken, die in der Schlacht kämpfen und fallen —, ist jede Strophe ein gotisches Kirchfenster, das bei intensivster Farbenpracht in einfachem Umriß, von ein paar begleitenden Symbolen bereichert, seine Gestalten im hereinströmenden Sonnenlicht erglühen läßt. Das Eindruckvollste, was er geschrieben hat, ist seine Excelente Balade of Charitie mit dem müden Pilger, dem herzlosen Abt und dem barmherzigen Mönche. Durch die dekorativen Pseudoarchaismen schimmert ganz deutlich Spenser hindurch.

Chatterton ist der Lokalromantiker mit mangelhafter Sachkenntnis, wie Walter Scott der mit aller Gelehrsamkeit ausgerüstete Romantiker Schottlands sein wird. Wir müssen uns aber hüten, zu viel hinter einer Dichtung zu suchen, die bei einer nüchternen Ausschaltung des Anziehenden und persönlich Interessanten der danebenstehenden Dichtergestalt einen bescheidenen künstlerischen Wert hat und als Inspirationsboden für die spätere Literatur kaum in Betracht fällt. Sie hat auf Coleridges Alten Matrosen gewirkt und hat metrisch Christabel vorgemerkt. Keats' St.-Agnes-Abend verrät eine dramatische Objektivität, die ganz schwach an Chattertons Ballade von der Barmherzigkeit erinnert. Das Wunderkind Chatterton aber ist größer als der Wunderdichter.

V. DIE ANFÄNGE DES GOTISCHEN SCHAUERROMANS

Die Freude am Mittelalter findet ihren leidenschaftlichsten Ausdruck im gotischen Schauerroman Horace Walpoles und seiner Nachahmer.

Horace Walpole (1717—1797) — seit 1791 vierter Graf von Orford — hat sich die Erbauung des gotischen Schlosses Strawberry Hill zur Lebensaufgabe gemacht. Schon mit dreißig Jahren reizt ihn ein kleines altes Haus in Twickenham am linken Themseufer. Er kauft die ablaufende Pacht und erwirbt bald darauf den Besitz des Grund und Bodens, auf dem er sein gotisches — oder richtiger pseudogotisches— Schloß erbauen will. Und er baut es Stück um Stück lange Jahre hindurch. Ein Refektorium mit einer Bibliothek darüber wird hinzugefügt. Es folgen eine Bildergalerie, ein Kreuzgang, ein runder Turm, ein Kabinett, ein nördliches Schlafzimmer, Zinnen, Spitzbogen, Glasmalereien. Auch das Innere wird allmählich in buntem Durcheinander ausgestattet. Statuen, Bilder, Bücher, Miniaturen, Panzerrüstungen, Porzellangefäße, Tabakdosen, Gemmen, Münzen, Siegelringe werden aufgestellt und untergebracht. Eine eigene Druckpresse wird eingerichtet. Pompös wird 1760 ein Katalog der Zeichnungen und Bilder angelegt und 1774 das ganze Schloß mit seinen Schätzen und Kuriositäten beschrieben.

Einmal — 1764 — träumt hier Horace Walpole einen wundersamen Traum. Er befindet sich in einem alten Schlosse und erblickt über dem obersten Geländer einer gewaltigen Treppe eine gepanzerte Riesenhand. Das Phänomen beschäftigt ihn, und er beginnt eine gotische Erzählung auszuspinnen, deren Anfangskapitel er des Abends niederschreibt. So entstand der Schauerroman The Castle of Otranto.

Walpole wollte etwas durchaus Neues versuchen. Die Handlungsfreude und das romantische übersinnliche Ferment des alten heroisch-galanten Romans reizten ihn; die Natürlichkeit des bürgerlichen Romans, wie Richardson ihn pflegte, erschien ihm als eine unbedingt zu erfüllende Forderung seiner Zeit. Beides mußte vereinigt werden. Richardson aber hatte seinem Empfinden nach die Alltäglichkeit der Handlung auf die Spitze getrieben und seine neue Romangattung schon in sich selber erschöpft. „Ein Geist war nötig, die hausbackene Vernunft zu vertreiben."

Der damalige Leser verlangte ihn; denn schon seit Jahrhunderten hatte er sich seine Phantasie durch die Geisterwelt des Volkslieds und der Volkssage, des Dramas und des Epos anregen lassen. Er begegnete ihr auch im täglichen Leben. Die Dienerschaft der Gräfin Temple war im Jahre 1752 in dem herrschaftlichen Hause der Grosvenorstraße Nacht um Nacht durch Geisterspuk in Schrecken versetzt worden und hatte den Dienst verlassen, und noch war in aller Gedächtnis der berüchtigte Cock-Lane-Geist, der 1762 ein Mädchen nächtlich besuchte und durch Klopfen und Kratzen traurige Kunde übermittelte. Das Ganze war zwar Humbug. Aber die Methodisten und der Geistliche der Kirchgemeinde zu St. Sepulchre hatten daran geglaubt, wie ja überhaupt der englische Klerus jener Tage sich gerne nach jenen nicht biblischen, aber volkstümlich anschaulichen Beweisen für das Fortleben nach dem Tode umsah, die ihm der weitverbreitete Glaube an das Übersinnliche, an Geister und Hexenspuk, an Magie und an das damals auf den westlichen Inseln Schottlands und auf den Hebriden von Dr. Johnson und Boswell beobachtete zweite Gesicht erbringen konnte.

Hier mußte Walpole anknüpfen, wenn er die Übersinnlichkeit seines Romanes überzeugend gestalten wollte. Das Wunderbare des alten mythologischen Apparates konnte ihm nicht taugen. Nun schaute er allerdings mit großer Überlegenheit auf den Gespensterglauben seiner Zeitgenossen herab. Aber den Cock-Lane-Geist hatte er dennoch besucht, weil er seine Neugier reizte. So machte es ihm auch Spaß, den Urkeim der gepanzerten Riesenfaust, den ein Traum ihm gütig geschenkt, zu einer Geistergeschichte auswachsen zu lassen, über die er innerlich lachte, die er aber in überzeugender Wahrscheinlichkeit darstellen wollte. Doch scheute er sich zunächst, mit seinem guten Namen zur Sache zu stehen, und er gab unter einem Pseudonym vor, die bloße Übersetzung eines alten italienischen Manuskriptes zu veröffentlichen, die der Zufall ihm in die Hände gespielt habe. Erst der große Erfolg ließ ihm bei der zweiten Auflage (1765) seine Verfasserschaft offen bekennen.

Der Riesenhand gesellte er ein Riesenbein, einen Riesenhelm und ein Riesenschwert bei, die alle getrennt auftreten. Zuerst verläßt der Riesenhelm das Standbild am Grabe des vergifteten Alfonso, des rechtmäßigen Fürsten, und dringt drohend in den Schloßhof ein.

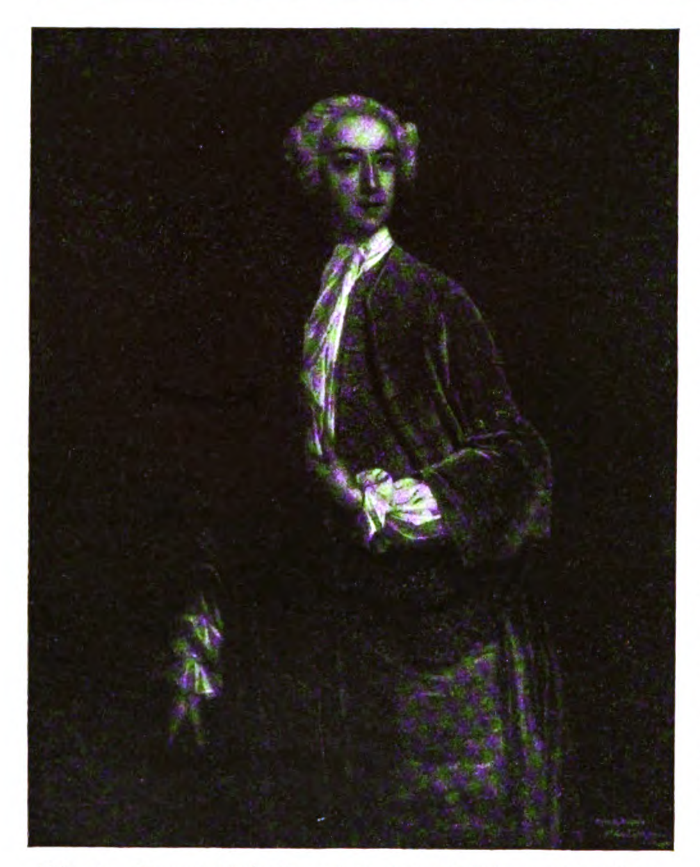


Abb. 20. Horace Walpole. Nach dem Bildnis von Jonathan Richardson. (Aus The Letters of H. W., ed. Toynbee II, Titelblatt.)

wo er als Rächer Konrad, den Sohn Manfreds, des Usurpators von Otranto, zerschmettert — am Hochzeitstage, da durch Konrads Ehe mit der rechtmäßigen Erbin Isabella ein schwacher Schimmer des Rechtes auf Manfreds Herrschaft über Otranto fallen und die Nachfolge der Dynastie gesichert werden soll. Der schwarze Federbusch des Helmes beginnt jedesmal drohend zu wehen, wenn es gilt, den widerspenstigen Tyrannen Manfred zu erschrecken, wenn er Isabella, die er nach Konrads Tode zur eigenen Gattin begehrt, Gewalt antun will, wenn er sich weigert, den unschuldigen Bauernjüngling Theodor, der den Helm vom Grabmal entfernt haben soll, vom Todesurteil zu befreien. Das Riesenbein erschreckt kurz darauf die Diener in der Bildergalerie. Das Riesenschwert aber lag einst weit von hier begraben, im Walde von Jafa im heiligen Lande, wo sein Besitzer Alfonso zur Zeit der Kreuzzüge kämpfte. Es muß durch ein Wunder entdeckt und ausgegraben — Walpole denkt hier offenbar an die Auffindung der heiligen Lanze zu Antiochia — und dem Riesenhelm zugeführt werden. Geschieht das, dann ist das Schicksal Manfreds, des Usurpators von Otranto, besiegelt, dann ist Alfonso gerächt und sein Enkel Theodor — das verkannte, durch Geburtsgeheimnis verhüllte Fürstenkind — tritt mit Isabella als Frau in sein Erbe ein.

Die Schwertauffindung wird Isabellas Vater Friedrich, dem Kreuzfahrer, überbunden. Da ließ sich ganz hübsch ausführen, wie er im heiligen Lande in heidnische Gefangenschaft gerät, wie während seiner Abwesenheit seine Tochter Isabella von Manfred nach dem Schlosse von Otranto entführt wird, wie ein Traum ihm telepathisch ihre Not mitteilt und ihn geheimnisvoll auffordert, nach dem Walde bei Jafa zu gehen, wie er wunderbar befreit wird, im Walde einen sterbenden Eremiten trifft, der röchelnd noch stammeln kann: „Grabe am siebenten Baume, links von meiner Höhle,“ wo er in der Tat das Riesenschwert mit dem prophetischen Spruch auf seiner Klinge — ein Geisterschwert ähnlich dem, das Hervor an Angantyrs Grabe sich erbittet — findet. Friedrichs Reise nach Otranto, wo er mit großer Gefolgschaft das Riesenschwert feierlich ins Schloß bringt, ergab sich dann von selbst.

Die Riesenhand, von der Walpole ausging, läßt er zuletzt erscheinen, bis schließlich die vier Bruchstücke sich aufraffen und zum Riesengeiste Alfonsos ergänzen, der am Ende unter Blitz und Donner und überirdischem Waffengeklirre über dem Schlosse erscheint und Theodors Rechtmäßigkeit proklamiert.

Zahlreiche übersinnliche Nebenmotive mußten noch in das Hauptgerippe eingeflochten werden. Im Ahnensaal des Schlosses bedrängt Manfred die unglückliche Isabella. Da seufzt das Ahnenbild, verläßt den Rahmen und

wandelt durch die Galerie. Ernsthaft winkt es Manfred, ihm zu folgen. Es ist der Hamletsche Geist, den Walpole hier zu Hilfe ruft. Hamlets „Ich folge dir" ertönt aus Manfreds Munde, und gehorsam schreitet er ihm nach bis zu einer Tür, die eine starke unsichtbare Hand hinter der Erscheinung zuwirft. Theodor, der junge Bauer, in Wirklichkeit Alfonsos Enkel, trägt deutlich seines Großvaters Züge. Wie ihn Manfred eines Tages in voller Rüstung im Schloßsaale erblickt, ergreift ihn Todesangst, und er glaubt Alfonsos Geist vor sich zu sehen. Die schreckliche Banquoszene wiederholt sich, und Manfred stammelt Macbeths Worte: „Erscheinst du gerade mir, der ich es doch nicht tat?" Und noch einmal muß Shakespeare helfen. Der edle Friedrich hat seine Pflicht vergessen und ist bereit, auf Manfreds ruchlosen Plan der Doppelheirat — Manfred nimmt Isabella, Friedrich Manfreds Tochter, Matilda — einzugehen. Da erblickt er in nächtlicher Kammer eine kniende Mönchsgestalt, die sich ihm nähert und als schreckliches Skelett vor ihm steht. Es ist Hamlets mahnender Geist, der den Prinzen den Weg der Pflicht weist — der Eremit, der Friedrich zum Schwerte verhalf: „Hast du das begrabene Schwert vergessen?" Und Friedrich moduliert korrekt Hamlets Schreckensruf: „Angels of grace, protect me!" — Walpole überschüttet uns mit noch mehr Schauermotiven. Manfred bedroht an Alfonsos Grabmal den widerspenstigen Mönchsbruder Hieronymus — übrigens auch verkannter Fürst und Vater des Theodor —, weil er des Tyrannen beabsichtigte Ehescheidung von Hippolyta bekämpft. Da entfallen der Nase der Statue drei Blutstropfen — das böse Omen des deutschen Volksliedes, das schon der Restaurationsdramatiker John Banks kannte. Dazu Falltüren in geheimnisvoll von Schritten widerhallenden unterirdischen Gängen, durch die Isabella vom Schloß zur Nikolauskapelle, wo sie Schutz sucht, flieht, nachdem ein Windstoß an offener Tür ihr die Lampe ausgelöscht hat! Unheimliche Felsenhöhlen in der Nähe des Schlosses, an deren Ausgang Theodor im Kampfe Friedrich fast tödlich verwundet, den er — wie in Ossians Zweikämpfen — irrtümlich für seinen Feind hielt!

Überall das Geheimnisvolle, Unerklärliche, Schauerliche, das durch das übertrieben sentimentale Moment unterstrichen wird! Die Richardsonsche Rührseligkeit taucht da auf, wo Matilda und Isabella der Hippolyta ihre gemeinsame Leidenschaft für Theodor enthüllen, eine Szene, auf die Walpole stolz war, weil er hier glaubte, den Ton der „Briefe des Marquis von Roselle" der von ihm geschätzten Madame Elie de Beaumont getroffen zu haben. Die Herzensergüsse kehren wieder nach Matildas Ermordung, wo Raserei mit Reue und Rührung abwechselt, wo Theodor die Leiche der Geliebten tausendmal küßt.

Schließlich mußte auch die ganze Fabel eine leidenschaftliche Schauergeschichte sein, die mit einem tüchtigen Mord endete — Manfred wird an Alfonsos Grabmal seine eigene Tochter, die er irrtümlich als Isabella in den Armen seines Gegners Theodor wähnt, erdolchen. Wenn Walpole ein englisches Renaissancedrama mit seinem Blutdurst, seiner Leidenschaft und seinem Geisterapparat in eine Erzählung umgoß, so konnte ungefähr das herauskommen, was das „Schloß von Otranto" ist. Im Mittelpunkt steht ein italienischer Fürst, Manfred, Wüterich, Wüstling Feigling und Intrigant in einer Gestalt. Um ihn gruppieren sich außer den uns schon bekannten Gestalten seine Gattin Hippolyta, die Dulderin, seine schöne züchtige Tochter Matilde mit der geschwätzigen Dienerin Bianca, einer zweiten, aber jugendlichen Romeo und Julia-Amme, Hieronymus, der in alle Liebesgeheimnisse eingeweihte fromme und doch wieder intrigante Mönch, Kopie des Shakespeareschen Bruders Lorenzo, die tölpelhaften Diener Jacques und Diego.

Das alles und noch vieles andere ist in den kleinen Roman hineingepeitscht worden. Auffallend aber ist, was fehlt. Hier schreibt ein Sammler, ein Mann, der mit ganzer Seele an der Gotik hängt, eine Geschichte, die sich auf einem alten Schlosse zur Zeit der Kreuzzüge in Sizilien abspielt. Aber die ganze mittelalterliche Umwelt, das Schloß selber mit seinen glänzenden Gemächern, seinen Zinnen und Türmen, seinem Turnierhof und seiner Kapelle, seinen Rittern und Knappen und Edelfrauen, seiner romantischen sizilischen Umgebung wird nicht geschildert. Statt dessen unbestimmte Angaben über unterirdische Gänge, Galerien und Felsenhöhlen! Nur einmal versucht Walpole historisch pittoresk zu wirken, da, wo er Friedrich und seine Gefolgschaft mit dem Riesenschwert ins Schloß einziehen läßt. Aber hier gelangt er über eine Aufzählung nicht hinaus. Von historischer Milieuschilderung hat Walpole keine Ahnung.

Statt dessen richtet er sein ganzes Augenmerk auf die Spannungstechnik, stellt geheimnisvolle Rätsel und bringt nach einer langen Kette von Überraschungen und Täuschungen am Schluß in überstürzter Eile Enthüllung auf Enthüllung, bestärkt aber die

Realität des Geisterhaften und Übersinnlichen. Der Gang seiner Erzählung ist allerdings noch das erratische Zickzack des heroisch galanten Romans mit seiner Überfülle unnützer Abstecher. Die Spannung aber ist gesichert. Sie ist das wertvolle Geschenk, das Walpole dem englischen Roman bringt.

Dreizehn Jahre später (1777) erzählt Clara Reeve (1729—1807) im wesentlichen dieselbe Geschichte noch einmal in dem Champion of Virtue oder The Old English Baron. Ein verkannter rechtmäßiger Erbe zieht am Ende in das Schloß seiner Väter ein, nachdem er den Mörder im Gottesgericht gefällt hat. Aber sie erzählt die Geschichte anders. Realismus und Pathos waren Walpole gelungen. Doch seine Übersinnlichkeit war lächerlich. Hier mußte die Korrektur einsetzen. Nicht eine Überfülle, sondern eine sorgfältige Auswahl übersinnlicher Motive mußte geboten werden.

Edmond, der sich Gewißheit darüber verschaffen will, ob das Schloß verzaubert ist, verbirgt sich drei Nächte allein in den unheimlichen Räumen. Die Mirakel des Schlosses von Otranto wiederholen sich: Verhallen von Tritten in dunklen Gängen, Verlöschen einer Lampe, Klopfen an einer Türe, Waffengeklirr, dumpfer Fall. All das wird dargestellt mit einer großen Spannung, die aber schließlich die nüchterne Enthüllung einer materiellen Ursache erleichternd löst. Das Klopfen z. B. rührte von dem alten Diener her, der Holz bringen wollte. Erscheinungen, die über dunklem Geheimnis den Schleier lüften, treten auf, aber nur im diskreten Traume. Einen einzigen wirklichen Geist leistet sich Clara Reeve. Edmunds großsprecherische Feinde, Wenlock und Markham, die allem Gespensterspuk trotzen wollen, verbleiben eine Nacht im Schlosse. Da dringt ein dreimaliges Stöhnen aus der Tiefe zu ihnen empor. Schon bereuen sie ihren Übermut und klagen sich gegenseitig an. Heftiger wird der Streit. Wutentbrannt springen sie auf und packen sich in mörderischer Absicht an der Gurgel. Da öffnet sich die Tür weit, und in bleich schimmerndem Lichte tritt ein gewappneter Ritter herein. Stumm, mit ausgestreckter Hand, weist er sie von der Stelle. Die brutalen Gesellen fliehen, halbtot vor Schrecken. Würdig und edel ist die Erscheinung, ähnlich dem Geiste des alten königlichen Dänen.

Walpole ärgerte sich über diese offen als Nachahmung seines Schlosses von Otranto bezeichnete Erzählung und äußerte sich abfällig darüber. Er sah nicht ein, daß der alte englische Baron gegenüber seinem Schloß von Otranto einen Schritt vorwärts in jener psychologischen Behandlung des Schauerromans bedeutete, der Mrs. Radcliffe kurz darauf die Vollendung geben sollte.

LITERATUR UND ANMERKUNGEN ZU I BIS V.

I. Die Vorromantik als Ganzes behandelt: W. L. Phelps, The Beginnings of the English Romantic Movement. A Study in Eighteenth Century Literature. Boston 1893. — H. A. Beers, A History of English Romanticism in the Eightheenth Century. New York 1899. — W. J. Courthope, A History of English Poetry. Bd. 5. London 1905. Kap. 12 (von Walpole und Ramsey an). — Helene Richter, Geschichte der englischen Romantik. Bd. I: Die Anfänge der Romantik. In zwei Teilen. Halle 1911. (Ein eingehendes biographisches Werk, das aber erst mit Goldsmith anfängt und zur Schauerromantik, Burns und Blake überleitet.) Ebenso ist die Behandlung biographisch in der Cambridge History of English Literature. Bd. X: The Age of Johnson. Cambridge 1913. Bd. XI: The Period of the French Revolution. Ebenda 1914. — Die Philosophie und Theologie des 18. Jahrhunderts behandelt: Leslie Stephen, History of English Thought in the Eighteenth Century, 2 Bde., 1. Aufl. 1876, 3. Aufl. 1902, der auch auf die Literatur Seitenblicke wirft. Äußerst wertvoll für die Erkenntnis der Sitten und des Zeitgeistes des 18. Jahrhunderts ist W. E. H. Lecky, History of England in the Eighteenth Century. London 1878—1890, 7 Bde., in deutscher Übersetzung von F. Löwe. Leipzig und Heidelberg 1879—83. — Ferner das schön illustrierte Werk von H. D. Traill, Social England. Bd. 5. London 1897 (illustrierte Ausgabe 1904).

S. 2. Der Dualismus Klassizismus-Romantik ist ursprünglich deutscher Auffassung. In England hat er sich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts allmählich eingelebt. Die Gegenüberstellung „klassisch — romantisch" erwähnt Byron zum ersten Male in seiner Korrespondenz, aber als etwas ihm Fremdes, als etwas Deutsches und Italienisches. Eine Erklärung der beiden Prinzipien geben uns: John Erskine, The Classical Rule und C. H. Page, The Romantic Emancipation, in „Lectures on Literature", Columbia University Press, New York 1911. Ferner: J. Babbit,

Rousseau and Romanticism. Boston, New York 1919, Kap. I. Verhöhnt werden die beiden Prinzipien von A. Quiller-Couch, On The Terms ‚Classical' and ‚Romantic' in „Studies in Literature", Cambridge 1918. — Vgl. auch M. Deutschbein, Das Wesen des Romantischen, Cöthen 1921.

S. 2. Walter Pater, Romanticism, in Macmillans Magazine, Nov. 1871, neugedruckt in seinen Appreciations, 1889. — Novalis: „Die Kunst, auf angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik" (II, 379).

S. 3. W. Horn, Der Methodismus und die romantische Dichtung. Anglia Beiblatt 29, 202—212 (1918).

S. 4. Eine Geschichte der englischen romantischen Poetik bei G. Saintsbury, A History of Criticism, Bd. II, (1902), 4. Buch, Kap. I und Bd. III (1904), S. 66 u. ff., unter den einzelnen Artikeln wie Dennis, Warton usw., ferner bei H. Richter, Die Anfänge der Romantik. I, 1. — Über John Dennis vgl. H. G. Paul, John Dennis, His Life and Criticism, New York 1911. — Über Shaftesbury: O. F. Walzel, Sh. und das deutsche Geistesleben des 18. Jahrhunderts, Germ. Rom. Monatsschrift 1909; Chr. Fr. Weiser, Sh. und das deutsche Geistesleben. Leipzig 1916. — Über Addison: W. Basil Worsfold, Judgment in Literature, London 1900, S. 33—37. Gegen Worsfold wendet sich Saintsbury, a. a. O. II, 437 u. ff. — Über die Gebrüder Warton: M. Denby, Die Brüder Warton, Gießener Diss. 1913; Clarissa Rinaker, Thomas Warton, a biographical and critical study (University of Illinois Studies in Language and Literature, vol. II, No. I, February 1916).

II. William Shenstone: The School-Mistress, A Poem in Imitation of Spenser. London, Printed for R. Dodsley, 1742, and Sold by T. Cooper at the Globe in Pater Noster Row (anonym). — Derselbe: The Works in Verse and Prose . . Edited by R. Dodsley, 3 vols. R. and J. Dodsley, London 1764—69. — Derselbe: The Works in Verse and Prose . . in 3 volumes. With Decorations. The Sixth Edition, London. Printed for J. Dodsley in Pall Mall 1791. — Derselbe: The Poetical Works . . (ed.) by G. Gilfillan, Edinburgh 1854. Über Shenstone vgl. Mathilde Müller, W. Sh., Züricher Diss. 1909. — Zum ganzen Kapitel vgl. T. Böhme, Spensers Nachleben bis zu Shelley, Berlin 1911.

James Thomson, The Castle of Indolence, an allegorical Poem written in imitation of Spenser, 1748, 2nd edn. 1748; jetzt meistens mit den Jahreszeiten zusammen veröffentlicht: The Seasons and the Castle of Indolence, ed. Robertson, Oxford 1891. Gesamtausgabe von Towey, The Poetical Works of J. Th., 2 Bde., 1897. Vgl. außer J. Th. Morel, J. Th. sa vie et ses oeuvres, Paris 1895, Cohen, Ths. Castle of Indolence, Würzburger Diss. 1899.

Über Miltons Nachleben im 18. Jahrhundert s. John Walter Good, Studies in the Milton Tradition, University of Illinois Studies in Language and Literature, 1915.

Robert Blair, The Grave, A Poem 1743. Derselbe, The Grave, A Poem, Illustrated by twelve etchings executed by Schiavonetti from the original inventions of W. Blake, 1808. 1813. — Carl Miller, R. B. s Grave und die Grabes- und Nachtdichtung, Jenaer Diss. 1909. — P. v. Tieghem, La poésie de la nuit et des tombeaux en Europe au 18ième siècle, Paris 1921.

Edward Young, The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality, 9 parts. 1742—5, 8th edn. 1749. In der Ausg. v. 1797 illustriert von W. Blake. — Poetical Works, 2 Bde., 1834 und 1858. — Works, 6 Bde., 1757—78, neu, 2 Bde., 1854. — W. Thomas, Le poète E. Y., Paris 1901. — E. Heeg, E. Y s Gedicht The N. Th., Leipziger Diss. 1901. — H. C. Shelley, The Life and Letters of E. Y., London 1914.

William Collins, Ode to Evening, Dirge in Cymbeline, An Ode on the popular superstitions of the Highlands of Scotland considered as the subject of poetry, 1788. — Poetical Works, With Memoirs of the author, and observations on his genius and writings by J. Langhorne, 1765, 1771, 1781 usw. Zahlreiche Ausgaben. Poems, ed. C. Stone, 1907.

Thomas Gray, Ode on a Distant Prospect of Eton College. Dodsley, 1747 (anonym), An Elegy wrote in a Country Church Yard., Dodsley 1751, Ode to Adversity. — The Poems of Mr. Gray, 1775. Zahlreiche Ausgaben. — Poetical Works. New Aldine Edition . . by J. Bradshaw, 1891. — Gesamtausgabe mit Briefen: Works. Ed. Gosse. 4 Bde. 1894.

III. Wichtig für die Erkenntnis der englischen Naturdichtung: Myra Reynolds, The Treatment of Nature in English Poetry, Between Pope and Wordsworth, Chicago 1909. — William Gilpin, Observations, Relative Chiefly to Picturesque Beauty, 11 Bde., 1783—1809.

Anne, Countess of Winchilsea, The Poems of, edited by Myra Reynolds (with Bibliography), Chicago 1903.

James Thomson, Winter. A Poem 1726, Summer, A Poem 1727, Spring, A Poem 1728. The Seasons, a Hymn, a Poem sacred to the Memory of Sir Isaac Newton, and Britannia 1730. Viele Ausgaben. (Vgl. auch oben unter II.) Außer Morel, vgl. Schmeding, J. Th., Braunschweig 1889; A. Blau, J. Th.' s S. Eine genetische Stiluntersuchung, Berlin 1910.

William Cowper, Olney Hymns, 1779 und öfters, Poems, 2 Bde., 1782—5, 1782—6, The Task 1785, Table Talk, and other Poems, 2 Bde., 1817. Gesamtausgabe: Works, comprising his Poems, Correspondence, and Translations With a life of the author, by the editor, R. Southey, 15 Bde., 1836—7, andere Ausg. 8 Bde., 1853—5. — Vgl. Oliver Elton, English Literature, 1780—1830, 1912, Bd. I. — Goldwin Smith, W. C. (English Men of Letters) 1885. — T. Wright, Life of W. C. 1892, neu und erweitert 1921.

IV. Über den **skandinavischen** Einfluß **vgl.** Farley, **Scandinavian Influences in the** English **Romantic** Movement. (Harvard Studies and Notes in Philology and Literature, 1903.) — Thomas Percy, Five pieces of Runic poetry translated from the Islandic language 1763. — Thomas Gray, The Fatal Sisters, The Descent of Odin 1768, The Bard 1757.

James Macpherson, Fragments of Ancient Poetry collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Galic or Erse language. Edinburgh 1760. (Bequemer diplomatischer Neudruck von O. L. Jiriczek Anglistische Forschungen 47, Heidelberg 1915.) — Fingal an ancient epic poem. In six books. With several other poems translated from the Galic language by James Macpherson 1762. — Temora, An ancient epic poem. In eight books. With several other poems translated from the Galic language by James Macpherson, 1763. — The works of Ossian, translated by James Macpherson, 3rd edn. with a critical dissertation on the Poems of Ossian by Hugh Blair, 2 Bde., 1765; Neuausgabe von W. Sharp, Edinburgh 1896. — Vgl. J. S. Smart, J. M., An episode in literature, 1905. — Über Ossian in Frankreich vgl. P. van Tieghem, Ossian en France, 2 Bde., Paris 1917.

Thomas Percy, Reliques of Ancient English Poetry, 3 Bde. 1765; viele Ausgaben, auch in Tauchnitz, gute Ausgabe von Schröer, Heilbronn 1889, Berlin 1893. Die Folio hs. ist herausgegeben von J. W. Hales und F. J. Furnivall, Bishop P.'s Folio Manuscript, 3 Bde., 1868. — Vgl. A. C. C. Gaussen, Percy, Prelate and Poet, 1908. — Hans Hecht, Th. P. und W. Shenstone, Ein Briefwechsel aus der Entstehungszeit der Reliques of Ancient English Poetry. Herausgegeben mit Einl. u. Anm., Quellen und Forschungen 103, Straßburg 1909.

Joseph Ritson, Ancient Songs from the time of King Henry III to the Revolution 1790, 2nd ed. enlarged, 2 vols, 1829, 3d edn. by W. C. Hazlitt, 1877. — H. A. Burd, J. R., a critical biography (University of Illinois 1916).

Thomas Chatterton, Poems supposed to have been written at Bristol by Thomas Rowley and others in the 15th century. Ed. T. Tyrwhitt, 1777; 2nd edn, 1777; 3rd edn, 1778. Diese dritte Auflage in bequemem Neudruck und mit guter Einleitung und Biographie versehen von M. E. Hare als The Rowley Poems by Th. Ch., reprinted from Tyrwhitt's Third Edition, Oxford 1911. — Complete Poetical Works. Ed. with a biographical introduction, notes, glossary, and bibliography, by H. D. Roberts, 2 Bde., 1906. — Gesamtausgabe: Works, ed. by R. Southey and J. Cottle, With Life by Gregory, 3 Bde., 1803. — H. Richter, Th. Ch., Wiener Beiträge zur engl. Philol., XII, 1900. — J. H. Ingram, The True Ch., A new study from original documents, 1910.

V. Über den gotischen Schauerroman als ganzes handelt W. Dibelius, Englische Romankunst, Bd. 1 (Palaestra 92), Berlin 1910, Kapitel 7: Der Sensationsroman; der die Technik darstellt. — H. Richter, a. a. O. I, 1, 160 u. ff. — The Times' Literary Supplement, 1917, 21st Dec. — W. A. Paterna, Das Übersinnliche im englischen Roman (von Horace Walpole bis Walter Scott), Gießener Diss., Hamburg 1915. — Dorothy Scarborough, The Supernatural in Modern English Fiction, New York 1917, Kap. I: The Gothic Romance. — Vgl. auch C. Thürnau, Die Geister in der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts, Palaestra 55, Berlin 1906. — Edith Birkhead, The Tale of Terror, a study in the Gothic Romance, 1921.

Horace Walpole, The Castle of Otranto. A Story. Translated by William Marshall, Gent. From the Original Italian of Onuphrio Muralto, Canon of the Church of St. Nicholas at Otranto. 1764, 2nd edn, 1765. Neuausgabe in Barbauld, British Novelists, vol. XXII. — Letters, ed. by Mrs. Paget Toynbee, Oxford 1903, 16 Bde — The Works of H. W., 5 vols, 1798. — Vgl. Austin Dobson, H. W., A Memoir, New York 1890, new edn. London 1910, Alice D. Greenwoord, H. W.'s World, 1913.

Clara Reeve, The Champion of virtue, a Gothic Story, 1777; in zweiter Aufl. 1778 genannt The Old English Baron. Neudruck in Barbauld, Br. Nov., vol. XXII.

DIE ENGLISCHE HOCHROMANTIK 1785—1830.

VI. ÜBERBLICK.

Das Weltereignis der französischen Revolution wirft seinen Schatten nach England herüber. Der laute Ruf nach Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit wirkt zauberhaft auf ein junges Geschlecht, das den Umsturz der Dinge ersehnt. Ein englisches Jakobinertum beginnt Gestalt zu gewinnen und verstärkt die extreme radikale Linke der Liberalen. Dies wiederum wirkt auf die gemäßigten Liberalen zurück, die die Zeichen der Zeit erkennen und die Durchführung dringender Reformen befürworten, während die alten konservativen Aufrechten alle gefährlichen politischen Experimente zurückweisen und vor der drohenden französischen Aggression die Kräfte der Nation zu sammeln suchen. Heftiger denn je wogt der Kampf der Parteien, der nicht nur politisch, sondern auch literarisch ausgefochten wird. Thomas Paine verteidigt in seinen „Menschenrechten" (1791—92), einer Schrift, die bald eine gewaltige Verbreitung finden wird, Rousseaus Gedanken des Gesellschaftsvertrages und fordert die Menschenrechte als große, ewig feststehende Naturrechte. Er eröffnet die Reihe jener extremen revolutionären Theoretiker, die über William Godwin, den Verfasser der „Politischen Gerechtigkeit" (1793) und seine Frau Mary Wollstonecraft (Godwin), der glänzenden Vorkämpferin für Frauenrechte, zu dem großen Dichter des Anarchismus, Shelley, führt.

Diese revolutionäre Bewegung konnte gefährlich werden. Ihre energische Bekämpfung war das Ziel des jüngeren Pitt, um den sich die konservativen Patrioten scharten. Seit 1792 bis zu seinem Tode 1801 verfolgt Pitt die Politik der starken Hand. Politisch unterdrückt er jeden Aufruhr und sucht durch seinen Vertrauensmann George Canning die revolutionäre Propaganda auch mit der Feder zu bekämpfen. Canning gründet 1797 den Anti-Jacobin, eine Zeitschrift, die in klug verfaßten Artikeln und scharfen dichterischen Satiren und Parodien ihre Angriffe gegen das Jakobinertum und ganz besonders gegen Godwin richtet. Doch ist der „Anti-Jakobiner" eine bloße Episode, die schon im folgenden Jahre zu Ende kommt. Eine anhaltende Wirkung auf die öffentliche Meinung konnte nur durch eine gediegene Zeitschrift erreicht werden. Zu dieser Einsicht kommen zuerst die Whigs, die auf Anregung des witzigen Sydney Smith und des geistvollen Juristen Francis Jeffrey 1802 von Edinburgh aus, dessen Universität als Hochburg des schottischen Liberalismus allen Stürmen der Reaktion widerstanden hatte, die berühmte Edinburgh Review ins Land hinausschicken. Eine Zeitlang stellen ihr sogar die Konservativen ihre Mitarbeiter, bis sie schließlich im Jahre 1808 ein eigenes Organ, die Quarterly Review, mit Gifford, dem früheren Herausgeber des „Anti-Jakobiners", an der Spitze, gründen.

Es kämpft der radikale Staatsgedanke mit dem konservativen, der in dem von Paine so heftig angegriffenen Edmund Burke seinen genialsten Vertreter gefunden hat. In seinen „Gedanken über die französische Revolution" 1790 hat er den Grundstein zur englischen konservativen Staatslehre gelegt. Der Staat ist nicht ein Mechanismus, sondern ein durch mystische Kräfte beseelter lebendiger Organismus. Die Staatskirche gibt ihm die religiöse Weihe. Wenn wir an seinem ehrwürdigen Gebäude etwas ausbessern und vergrößern wollen,

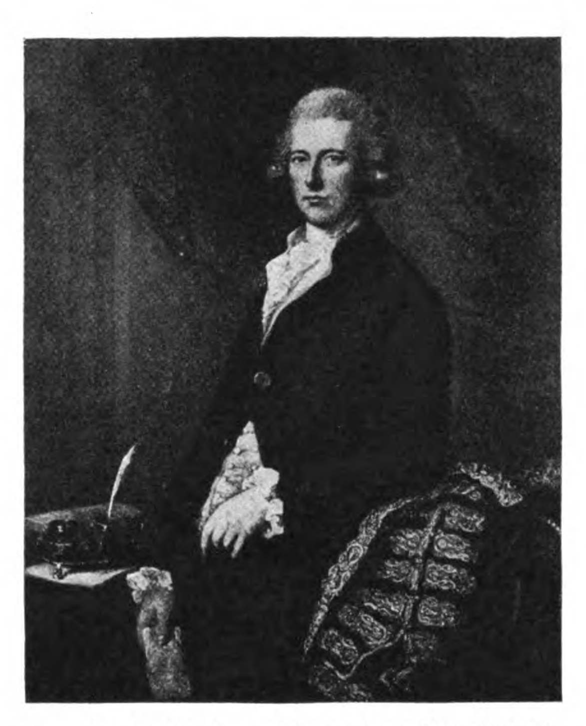


Abb. 21. Portrait von William Pitt dem Jüngern von Thomas Gainsborough.

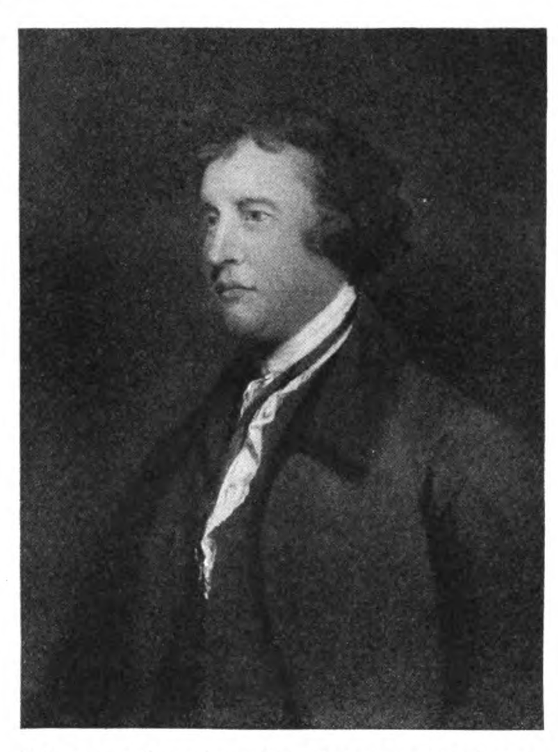


Abb. 22. Edmund Burke: Nach dem Bildnis von Sir Joshua Reynolds.

so darf dies nur im Einklang mit seinem gegebenen architektonischen Stil geschehen. Wir ändern, um das durch die Tradition Geheiligte zu erhalten. Burke hat schließlich, besonders nach der gewaltigen Reaktion, die mit Napoleons Sturz in ganz Europa einsetzt, gesiegt: denn es zeigte sich immer mehr, daß das radikal liberale Prinzip das kritisch Zerstörende, das konservative das konstruktiv Erhaltende war. Diese Erkenntnis wirkt auch auf den Begriff der Romantik zurück, die im 18. Jahrhundert mit dem Radikalismus, Methodismus, mit der Nonkonformität, kurz, mit allen individualistischen, antitraditionellen Elementen verbunden ist, von denen sie sich aber im 19. Jahrhundert loslöst, um sich mit dem Hüter der Tradition, dem Konservatismus, zu verbrüdern. Der Liberalismus steht jetzt im Widerstreit, der Konservatismus in Harmonie mit der Romantik. Dieser Wandel vollzieht sich deutlich sichtbar in den beiden Dichtern Wordsworth und Coleridge, die in ihrer Jugend für die französische Revolution schwärmen, um bald darauf den Weg zur guten alten englischen Tradition zurückzufinden. Walter Scott hat nie etwas anderes als den alten patriarchalisch feudalen Toryismus gekannt. Robert Burns bleibt überzeugter Individualist, Blake, den die Begeisterung für die französische Revolution angesteckt hat, lehnt jede Formel, sei sie kirchlich oder staatlich, unbedingt ab; welt- und menschenfremd schwebt er im Traum einer mystischen Anarchie. Shelleys persönliche Beziehungen zu Godwin halten ihn zeitlebens an das radikale revolutionäre Dogma gefesselt. Byron und Leigh Hunt sind offene Rebellen.

Schalten wir alle politischen Faktoren aus und versuchen wir, die dichterischen Gestalten vom streng literarischen Standpunkte aus zu gruppieren, so ergibt sich folgendes Bild: Gleich am Eingang steht William Blake, der über alle zeitgenössischen Vorahnungen der

Romantik mit rasender Eile hinausstrebt, in der Überfülle seiner mystischen Kraft das romantische Prinzip ausschöpft und sich selber und sein Werk zur ungewollten reductio ad absurdum aller Romantik macht. Das romantische Universalgenie ist in Coleridge vertreten, dem Philosophen und Dialektiker, dem großen Denker und großen Sprecher, dem zahllose seelische Hemmungen so oft den Weg zur Dichtung versperrten. Die romantische Naturschwärmerei verkündigt sich in Wordsworth, in Shelley und in Keats. Alle drei sind Ekstatiker, aber jeder wieder auf seine Art: Wordsworth visueller Platoniker, Shelley motorisch sympathetischer Pantheist und Menschheitsfanatiker, Keats sinnlicher Schönheitsmystiker. Die Begeisterung für das Mittelalter findet ihren höchsten künstlerischen Ausdruck im historischen Roman Walter Scotts, der die Technik des Schauerromans weiterführt und vollendet. Dasselbe höhere Können beherrscht nun auch die großen Essayisten, den humorvollen realistisch phantastischen Lamb, den gelehrten kunstverständigen Hazlitt, den lebhaften Leigh Hunt und den seelenkundigen, oft romantisch grotesken, äußerlich dekorativen De Quincey. Daneben aber wird die klassizistische Tradition weiter gepflegt im bürgerlichen Roman der Jane Austen, in Lord Byron, der zwischen farbenprächtiger, leidenschaftlicher romantischer Lyrik und dämonenhafter, epigrammatischer klassizistischer Satire schwankt, in Robert Burns, dem überwältigenden Realisten und sentimentalen Liederdichter. Bewußt ist der Klassizismus bei Crabbe und seiner Schule. Wir beginnen unsere Betrachtungen mit einigen dieser Ausnahmen und Zwielichtgestalten, mit Burns, Crabbe und seinem Kreise.

VII. ROBERT BURNS.

Robert Burns ist eine literarische Anomalie. Er entzieht sich der Klassifizierung. Er ist Ich- und Sachdichter in einer Person. Als herrlichste Frucht der eigenartigen bodenständigen schottischen Dichtung steht er im Gegensatz zu der konventionellen klassizistischen Überlieferung seines Jahrhunderts und unterstützt die Romantik, ohne selber Romantiker zu sein. Denn als englischer Dichter hält er sich an die Neoklassizisten, an Pope, Addison, Steele, Locke, an Shenstone, aber auch an Thomson. Die klassizistische Stildisziplin, Feinheit und Formenglätte, der Sinn für den scharf abgegrenzten Ausdruck lehrten ihn, den Bilderreichtum seiner Phantasie künstlerisch ökonomisch zu verwalten. So wurde er zum Dichter stilistischer Klarheit und Gedrängtheit, zu einem Vollender der Form.

Im übrigen ist er aber aufs engste verwachsen mit der schottischen Erde, die sein Pflug durchfurchte. Er brauchte sich das Thema seiner Dichtung nicht lange zu suchen. Es war in ihm und um ihn; in ihm, dem lebendigen Organ der schottischen Heimat. So ist er wie Goethe im höchsten Sinne des Wortes Gestalter des Erlebnisses und ohne Kenntnis seiner besonderen Menschlichkeit und jenes weiteren Lebewesens, dem er entwuchs, dem Schottland des 18. Jahrhunderts, nicht zu verstehen.

Doch können wir hier nur in ein paar Schlagworten sein Leben skizzieren und auf ein paar große Momente den Hauptakzent legen. In einer niedrigen, strohbedeckten Lehmhütte erblickt er das Licht der Welt am 25. Januar 1759, bei der alten Kirche des Dorfes Alloway, drei Kilometer von Ayr im westlichen Schottland. Sein Vater ist Handelsgärtner, der sich weder Knechte noch Mägde hält und mit den Familienmitgliedern allein die Haus- und Feldarbeit besorgt. Ein armer Bauer und doch kein gewöhnlicher Mensch! Abends am Herdfeuer liest er den Seinen Bruchstücke aus der schottischen Geschichte und Heldensage vor. Er kauft seinem Sohne Robert Bücher, damit es ihm nicht an geistiger Anregung fehle. Der Schauplatz wechselt mehrere Male. Im Jahre 1766 mietet der alte Burns einen mittelgroßen Pachthof, Mount Oliphant. Dies bedeutet erhöhte Arbeit für Eltern und Kinder. Neun Jahre später zieht Robert nach dem Städtchen Ballochneil bei Kirkoswald in der Nähe der schottischen Westküste. Hier bildet er sich im Feldmessen und in der Landwirtschaft weiter aus. Bei seiner Rückkehr nach Mount



Abb. 23. Robert Burns. Nach dem Bildnis von Nasmith.

Oliphant findet er die Seinen in gedrückter Stimmung. Ein herzloser Gutsverwalter bedrängt den alten, tiefgebeugten Vater. Da verläßt die Familie 1777 den Pachthof und richtet sich in dem Hofe Lochlea des Dorfes Tarbolton am hügligen Nordufer des Ayr ein. Saure Arbeit und kein Gedeihen! Dazu kommt ein Zerwürfnis zwischen Vater und Sohn, das Robert aus dem Elternhause treibt. Er zieht 1781 nach dem Hafenstädtchen Irvine, um bei seinem Verwandten Peacock die Flachsbereitung zu erlernen. Aber da bricht in der Neujahrsnacht 1782 in dem Flachsgeschäft ein Feuer aus und zwingt ihn, nach Lochlea zurückzukehren. Sein Vater ist unter der beständigen Sorgenlast zusammengebrochen. Die Schwindsucht tut das ihrige und rafft ihn 1784 dahin. Ein neuer Lebensabschnitt beginnt für Burns. Mit seinem Bruder Gilbert hat er schon einige Zeit vorher den Bauernhof Mossgiel, vierundeinhalb Kilometer von Lochlea und einundeinhalb Kilometer von Mauchline, am Ayr gepachtet. Dorthin zieht die ganze Familie. Gute Vorsätze begleiten Robert, die aber alle zunichte werden. Er stürzt sich in ein Liebesabenteuer, das ein Gefühl des Überdrusses hinterläßt. Der Boden brennt ihm unter den Füßen. Es drängt ihn hinaus in die Ferne. Schon trifft er Vorkehrungen zu seiner Abreise nach Jamaika. Die Kosten der Überfahrt will er durch den Ertrag decken, den ihm seine Gedichte bringen sollen, die sich in dem kleinen Weberstädtchen Kilmarnock im Drucke befinden. Er hat von seinen Freunden Abschied genommen. Da kommen im Juli 1786 die Kilmarnock-Gedichte heraus. Sie haben einen so gewaltigen Erfolg, daß nach zwei Monaten die ganze Auflage erschöpft ist. Das nötige Reisegeld und mehr liegt bereit. Burns will sich einschiffen. Da erreicht ihn ein Brief des blinden Edinburgher Pfarrers Thomas Blacklock, der ihn in überschwenglichen Worten als Dichter preist und nach Edinburgh einlädt. Burns geht. Ganz Edinburgh feiert ihn als großen Dichter. Er gibt sich allen Vergnügungen hin, bis der Ekel kommt. Eine Reise ins Grenzland und ins Hochland bringt ihn auf kurzen Besuch nach Mauchline, wo er seine frühere Geliebte Jean Armour noch einmal sieht und noch einmal liebt. Im Hochland sammelt er schottische Volkslieder. Ein zweiter Winter 1787—1788 bringt ihn wieder in Berührung mit der Edinburgher Gesellschaft, wo ihn eine sentimentale Freundschaft mit der dreißigjährigen Stadtschönen Agnes Mac Lehose zurückhält. Nun faßt er aber plötzlich den großen Entschluß, sich mit der Mutter seiner Kinder, Jean Armour, zu verehelichen und in dem Bauerngut Ellisland, sechs Meilen nördlich des Städtchens Dumfries, häuslich niederzulassen. Er bezieht die Farm im Sommer 1789 und scheint jetzt im Strom der heimischen Überlieferung unterzusinken. Aber er ist ein schlechter Pächter, und die bäuerliche Einsamkeit bedrückt ihn. Im Herbst erhält er die Stelle eines Steuereinziehers seines Bezirkes. Die 50 Pfund, die das Amt ihm einbringt, kann er neben seinen geringen landwirtschaftlichen Einnahmen sehr gut gebrauchen. Doch es ist ein hartes Amt. Er muß bei jedem Wetter, bei Wind und Regen, im ganzen Bezirk herumreiten und Steuern eintreiben, versteckte Tabaklager aufstöbern, die

Leute bei heimlicher Whiskeyzubereitung überraschen, Fässer eichen, Kellerlager untersuchen, Protokolle aufnehmen, vor Gericht erscheinen. Daneben bewirtschaftet er seine Pacht und entfaltet eine glänzende Tätigkeit als Liedersammler und Liederdichter. Mit der Bewirtschaftung der Pacht geht es aber rasch bergab. Er löst den Vertrag und übersiedelt 1791 nach Dumfries, wo er drei enge Stuben über einer Druckerei bewohnt. Das beständige Reiten bei aller Witterung und das fröhliche Zechen bei Trinkgelagen schwächt seine Gesundheit. Seine ärztlichen Berater sprechen von „fliegender Gicht", unter der wir uns wohl die in seiner Familie erbliche Schwindsucht vorzustellen haben. Er stirbt am 21. Juli 1796.



Abb. 24. Burns' Geburtshaus.
(Aus Charles S. Dougall, The Burns Country, London 1904.)

Wichtig für die Erfassung von Burns' Persönlichkeit sind die Jahre, die er in den schottischen Dörfern Tarbolton und Mauchline als erfolgloser Landwirt, aber glänzender Liebhaber, fröhlicher Zecher und witziger Sprecher zubrachte, weil sie alle diejenigen Momente enthalten, die bei Burns so spontan zur Dichtung wurden, und von jenen inneren Erlebnissen erfüllt sind, die eine kurze äußere Lebensgeschichte nicht berücksichtigt. Damals spielte sich auch in Mauchline jener religiöse Streit ab, der ganz Schottland ergriffen hatte, zwischen den Anhängern der orthodoxen presbyterianischen Partei, dem sog. Alten Licht, und der freien religiösen Richtung des Neuen Lichtes. Der Calvinismus hatte bekanntlich dem schottischen Leben eine Düsterkeit verliehen, die sich allenthalben schmerzlich fühlbar machte. Die Kirchen glichen eher einer Scheune als einem Gotteshaus. Jedes Bild war verpönt, weil es eine Erinnerung an den Aberglauben war. Zwischen kahlen Mauern spielte sich unter Psalmensingen, Vorlesen, freien Gebeten und endlosen Predigten ein eintöniger Gottesdienst ab, der sich in Westschottland des Sonntags von der Morgen- bis zur Abenddämmerung hinschleppte. Eine Predigt dauerte zwei, oft sogar vier bis fünf Stunden. Brach ein Prediger ermüdet zusammen, so sprang sogleich ein auf Pikett stehender zweiter oder dritter Prediger in die Lücke ein. Der Fanatismus der Überlieferung, die häufige Sitte, im Freien zu predigen und die geistige Schwerfälligkeit der Zuhörer hatten eine lärmende, wütende, Blitz- und Donnerberedsamkeit entwickelt, die den Prediger nur mit gebrochener Stimme und schweißbedecktem Antlitz von der Kanzel niedersteigen ließ. Im Mittelpunkt der Lehre stand ein stets drohender zorniger Gott. Die presbyterianische Geistlichkeit beanspruchte für sich das Recht, durch einen aus den drei Kirchenältesten bestehenden besonderen Gerichtshof, die sog. Kirk Sessions, die Sünder zu richten und zu strafen. Er griff rücksichtslos in das Leben des Einzelnen ein, das er durch Spione überwachte. Die Hebammen wurden gezwungen, alle unehelichen Geburten ihm anzuzeigen. Der schuldig Befundene ward aus der Gemeinschaft ausgestoßen und mußte, wollte er den Bann lösen, des Sonntags in verschmiertem Kleid aus grobem Tuch in der Kirche erscheinen, um auf der Schandbank die Verurteilung seines Betragens entgegenzunehmen — einmal,

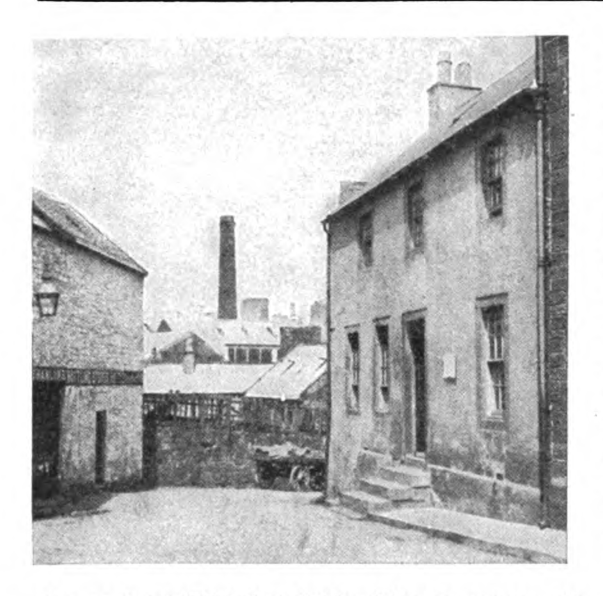


Abb. 25. Burns' Wohnhaus in Dumfries. (Aus C. S. Dougall.)

zweimal bis zweiundfünfzig Male des Jahres! Dabei unterlag jede Handlungsweise der Gerichtsbarkeit der Ältesten. Diese kirchliche Despotie war unerträglich geworden, da sie im Volke jede Freude unterdrückte. Da setzte von der Universität Edinburgh aus, die die jungen Geistlichen heranbildete, die Gegenbewegung ein. Das Neue Licht vertrat eine rationalistische Religionsauffassung, die dem Leben die heitere Seite abzugewinnen suchte. Es drang in viele Dörfer ein, wo es auf den Widerstand des orthodoxen Alten Lichtes stieß. Burns fand Geistliche der neuen Richtung unter seinen Zechbrüdern und wußte sofort, zu welcher Partei er sich zu schlagen hatte. So verteidigte er mit der Wucht seiner Poesie seinen von den Presbyterianern angefeindeten Gutsherrn Gavin Hamilton. Er hatte ja alle Ursache, das Alte Licht zu hassen, hatte er doch wegen Unkeuschheit mit Elizabeth Paton vom Ortsgeistlichen eine demütigende Zurechtweisung entgegennehmen und eine Geldbuße bezahlen müssen — das dreimalige öffentliche Erscheinen in Sack und Asche blühte ihm später 1786, als seine Jean Armour Mutter wurde! Denn trotz allem strengen Presbyterianismus spielte sich in jenen primitiven Dorfverhältnissen der Verkehr zwischen den Geschlechtern wild und frei ab, und Burns war aus Neigung und aus Widerstand gegen alle Regel und Respektabilität zum leidenschaftlichen, ausgelassenen schottischen Dorfliebhaber geworden. Aber mehr als das! Er fügt dem alten Typus einen neuen Zug ein, das Dämonenhafte, das das eigene Glück und Leben vernichten will. Er ist die glänzendste Verkörperung dieses alten Typus und dessen glänzendster Dichter zugleich. Früh hält die Liebe Einkehr in seinem Herzen. Schottischer Sitte gemäß wird ihm als fünfzehnjährigem Knaben bei der Heuernte das schöne Lenchen als Arbeitsgenossin zugesellt. Er liebt und besingt es. Wenn der Jüngling mit den dunkeln, funkelnden Augen in Tarbolton des Sonntags in der Kirche erscheint, flüstern die Mädchen sich zu: „Das ist Robie Burns." Sie entbrennen in Liebe für ihn. Wohl denen, die er beglückt! Es sind ihrer nicht wenige. Zwei sind besonders berühmt geworden, Jean Armour, die Tochter des Steinmetzen, die er nach langen Jahren als Gattin heimführt, und die legendenhafte Mary Campbell — die Highland Mary seiner Dichtung —, der er einst, der Todgeweihten, an einem Maisonntag über dem Bache Fail beim weißblühenden Schlehdorn alter sinnreicher schottischer Volkssitte gemäß das Gelöbnis ewiger Treue schwur und dann im Leben nicht mehr begegnete — wie die Sage erzählt!

Dieses Schottland, an das Burns sich so fest anklammert, hat auch seine politische Sentimentalität. In alter Liebe hängt es an seinem bonnie Prince Charlie, an der alten unglücklichen Königsfamilie der Stuarts, deren Sache es jetzt verloren sieht. Burns ist von seiner Jugend an, schon aus Widerspruch, zärtlicher Jakobit, wie er später in Dumfries leidenschaftlicher Anhänger der französischen Revolution sein wird mit ihren Menschheitsidealen, ihrer Forderung von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit.

Hier war die Welt seiner Dichtung. In ihm und um ihn! Die Erlebnisse wurden ihm

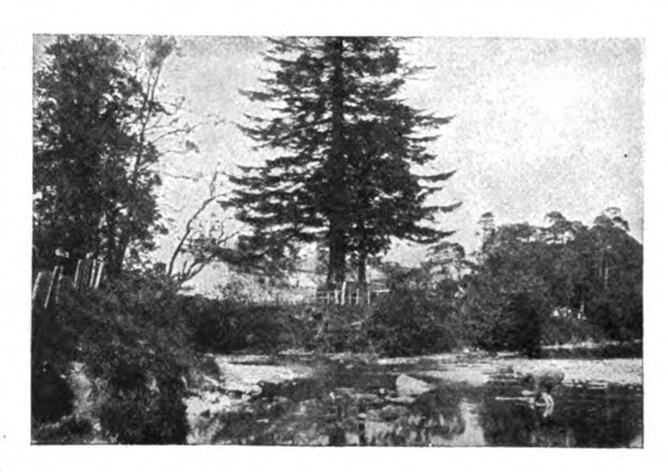


Abb. 26. Am Bache Fail. (Aus C. S. Dougall.)

zum Gedicht, bald zur Abwehr, Vergeltung und Faustschlag des Spottes, wenn er ergötzliche Szenen aus dem kirchlichen Leben seines Dorfes zu Satiren verdichtete — in den zwei zankenden Seelenhirten, The twa Herds or the Holy Tulyie; in dem Heuchler William Fisher, Holy Willie's Prayer; im Gottesdienst im Freien, The Holy Fair; in der Pfarrereinsegnung, The Ordination — bald zum warmen sinnlichen Liebesbekenntnis in seinen lyrischen Liedern, wenn eine Schöne sein Herz gefangen hielt, bald zur kräftigen demokratischen Trutzrede, wenn es galt, die Seelengröße eines schlichten Menschentums zu verherrlichen — in The Cottager's Saturday Night, jenem Hohen Liede des tugendreichen einfachen schottischen Volkstums; in A man's a man for a' that, jener Marseillaise menschlicher Gleichheit; in The Tree of Liberty, jenem Straßenlied im Ton des Sansculottismus — bald zum ausgelassenen melodischen Freudenerguß, wenn er in eben diesem freiheit-gleichheitlichen Geiste einander nachjagende Bilder feuchtfröhlichen Lebens in irgendeinem schottischen Strophengerippe festhielt — in der Bettlerbacchanale der Jolly Beggars.

Diese Wirklichkeitswelt hat Burns in der ihr angemessenen Form, in dem stereotypen schottischen Literaturdialekt ausgedrückt. Das Englische war für ihn die Sprache des Verstandes, die er mit Würde, nicht mit Behagen sprach und schrieb, obschon er auch hier kraftvoll sein konnte. Niederschottisch sprach er zu Hause, in seiner Farm, im Wirtshaus und in der Freimaurerloge zu Tarbolton und so ist es begreiflich, daß seine eigentliche Gefühlsdichtung naturgemäß aus der schottischen literarischen Überlieferung herauswuchs, und zwar sowohl psychisch motivisch als auch rhythmisch melodisch. Es wird sich deshalb empfehlen, in einem kurzen Rückblick die Hauptumrisse der schottischen literarischen Tradition ins Auge zu fassen.

Mit John Knox und der nach ihm allmächtig werdenden kunstfeindlichen schottischen Kirche, der Kirk, wurde die alte glänzende schottische Liederpflege und die Liederüberlieferung aufs empfindlichste getroffen, aber nicht vernichtet. Wertvolle gedruckte schottische Liedersammlungen aus dem 18. Jahrhundert sind uns erhalten geblieben, welche Lieder bergen, die zum Teil bis über das 17. Jahrhundert hinausreichen. Volkslieder sind es nicht, die uns hier entgegentönen. Es sind Kunstlieder im Volksmunde, die in dem für die schottische Lyrik maßgebenden halbschottischen Dialekt — Semi Scots — geschrieben sind. In den besseren schottischen Gesellschaftskreisen, die sich von jeher dem Einfluß der Kirk zu entziehen wußten, macht sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein Wiedererwachen der neuen volkstümlichen Lyrik bemerkbar. Der Dichter Sir Robert Sempill of Beltrees (1595? bis 1661?) erfindet durch seinen „Pfeifer von Kilbarchan" die so wichtige Gattung der humorvollen Elegie auf einen Lebenden. Sie war in einem Versmaß geschrieben, das aus sechs Zeilen mit Schweifreimen bestand, einer Strophe, die schon der altfranzösischen und provenzalischen Troubadourdichtung bekannt war und sich nachher in der schottischen Lyrik als metrischer Typus für die humorvolle Elegie auf Verstorbene fest einlebte und unter dem Namen Habbie-Simson-Stab bekannt war, so benannt nach dem Gedicht „The Life and Death of Habbie Simson" in Watsons Liedersammlung. Der Dichter Hamilton of Gilbertfield (1665? bis 1751) hat diese burlesk-pathetische Elegiegattung in The Last Dying Words of Bonnie Heck, wo er seinen Jagdhund beklagt, weiterentwickelt.

Einen besonderen Reiz wußte ihr der für die Neubelebung schottischer Volkslyrik hochverdiente Allan Ramsay (1668—1758) zu verleihen. Er schrieb eine Reihe burlesker Elegien, die für ein paar Pfennige als Flugblätter auf der Straße verkauft wurden: auf die Wirtin Lucky Wood, auf den Geigenspieler Pat Birnie in Kinghorn

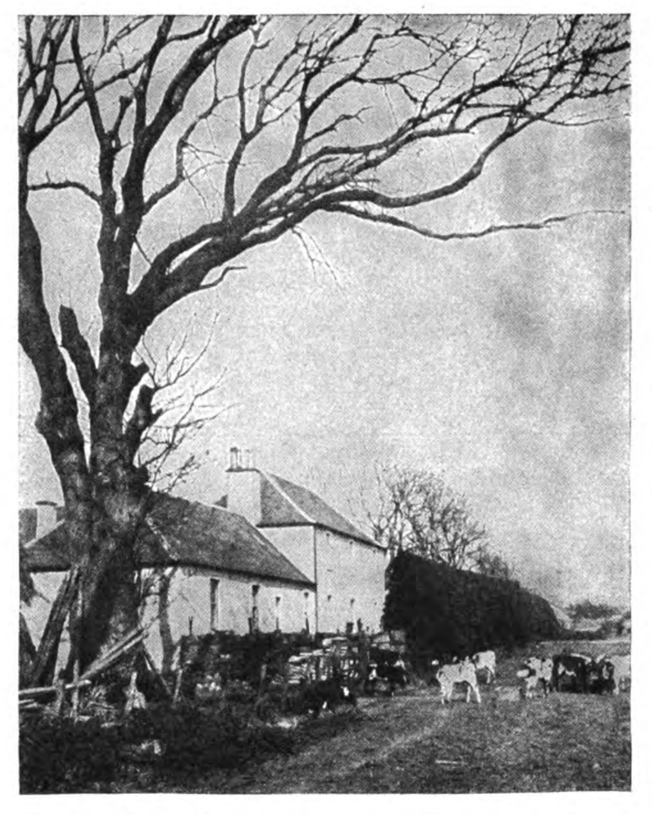


Abb. 27. Mossgiel. (Aus C. S. Dougall.)

in Fife, auf John Cowper, auf einen Geizhals. Die berühmteste ist die Elegie auf Maggie Johnston, die ein kleines Bauerngut besaß, auf dem sie den Golfspielern der Bruntfield-links Bier ausschenkte. Wie eigenartig berührt diese „Totenklage", die feuchtfröhliche Szenen aus dem schottischen Bauernleben zu einem Bilde vereinigt, das von dem Gedenken an die verstorbene gutmütige Maggie, die alle wohl leiden mochten, als schwarze Schleife umrändert wird! Eine feine Vertreterin des Habbie-Simson-Stabes!

Von diesem Habbie-Simson-Stab hat Burns den ausgiebigsten Gebrauch gemacht. Er läßt ihn in den Elegien nach Sempill und Ramsay in das Wort „tot" ausklingen; so bei der Klage auf Tam Samson oder in der Elegie auf das Mutterschaf Mailie:

Lament in rhyme, lament in prose,
Wi' saut tears tricklin' down your nose;
Our Bardie's fate is at a close,
  Past a' remead;
The last, sad cape-stane o' his woe's —
  Poor Mailie's dead!

Wie Ramsay und Hamilton of Gilbertfield verwendet er ihn auch in seinen Episteln, diesen eigenartigen Sympathieerklärungen an Freunde, die er mit Betrachtungen über die Welt und sich selber vermengt. (Die Episteln an John Lapraik, an James Smith, an Willie Simpson.) Das Beste aber in diesem Stabe sind seine kirchlichen Satiren: der Aufruf an den Teufel — unter dem ein Kirchenältester des Alten Lichtes zu verstehen ist — und des heiligen Willy Gebet. In eine ganz andere Lebenssphäre gehört das Lied des alten Bauers an seine Stute Maggie, das ungefähr den Gemütston des Liedes des Reiters an seinen alten Mantel anschlägt.

Neben dem Habbie-Simson-Stab erfreuten sich noch zwei Typen besonderer Beliebtheit: das fälschlich Jakob V. zugeschriebene Christis Kirk und The Cherrie and the Slae von Montgomerie (gestorben 1610), das in Watsons Liedersammlung stand. Das erstere besteht aus einer Balladenoktave, d. h. vier Septenarien, denen sich ein kurzer Abgesang anschließt. Bei Burns wird der Abgesang zu einem einzeiligen Kehrreim. Der zweite Typus verbindet ein der englischen Dichtung schon längst geläufiges Gesätze von zehn Zeilen mit einem der lateinischen Hymnenstrophe ähnlichen, vier- bis sechszeiligen Abgesang.

Der Christis-Kirk-Stab lebt u. a. bei Burns weiter in dem Heiligen Jahrmarkt, im Heiligen Abend, in der Pfarrereinsegnung, im Traum, in der Mauchliner Hochzeit. Der Cherry- and the Slae-Typus findet sich in der Epistel an Davie und in einem Liede der Bettlerbacchanale, die eine metrische Sammlung aller drei Stäbe ist. Ihr entnehmen wir beide Beispiele:

Christis Kirk Stab:

The caird[a] prevail'd — th'unblushing fair
  In his embraces sunk,
Partly wi' love o'ercome sae sair,
  An partly she was drunk.

Cherry and the Slae Stab:

  When lygart[c] leaves bestrow the yird[d]
Or wavering like the baukie bird[e],
  Bedim cauld Boreas' blast;
When hailstanes drive wi' bitter skyte[f],

Sir Violino, with an air
That show'd a man o' spunk[b],
Wish'd unison between the pair,
An' made the bottle clunk
To their health that night.

[a])tinker — [b])spirit — [c])withered —
[d])earth — [e])bat — [f])glancing stroke —
[g])hoar frost — [h])gang — [i])rowdy —
[k])vagrant — [l])carousal — [m])spare
rags — [n])cake-pan.

An infant frosts begin to bite,
In hoary cranreuch[g]) drest;
Ae night at e'en a merry core[h])
O' randie[i]), gangrel[k]) bodies
In Poosie Nansie's held the splore[l])
To drink their orra duddies[m]).
Wi' quaffing and laughing,
They ranted an' they sang;
Wi' jumping an' thumping
The very girdle[n]) rang.

Diese Ausführungen zeigen, wie tief Robert Burns in der literarischen Überlieferung seines Landes wurzelt. Er führt die Arbeit eines Hamilton of Gilbertfield, eines Allan Ramsay weiter. Aber auch noch eines dritten Dichters, dessen Andenken er ganz besonders ehrte, des Robert Fergusson, der 1774 vierundzwanzigjährig im Irrenhause starb! Fergusson schöpfte aus der Fülle des Lebens. Fröhliche Bilder aus dem Volksleben der Straße und des Wirtshauses malte er hin. Von keinem hat Burns mehr gelernt als von ihm. Sein Farmer's Ingle hat Burns zu des Cotter's Saturday Night, seine Leith Races zu der Holy Fair angeregt.

Gehaltlich aber und künstlerisch überragt Burns alle seine Vorgänger. Versuchen wir, dem Leser einen Begriff von dem künstlerischen Reichtum seiner Dichtung zu geben, wobei wir uns an die landläufige Einteilung der modernen Burnausgaben in Gedichte und Lieder halten wollen!

Als Naturdichter geht Burns nicht den Weg eines Wordsworth oder eines Shelley. Er sieht nicht pantheistisch. Er sieht liebevoll und scharf die braune Erdscholle seines Ayrshire, niedriges, welliges, spärlich bevölkertes Land mit Brachvogel, Rohrdommel und Kornkrähe, mit den Dörfern und ihrem bunten Jahrmarktsleben. Er kennt als urwüchsiger Bauer die Tiere nach ihren Gesichtszügen. Er porträtiert sie wie Einzelwesen. Die Stute Maggie haben wir schon kennengelernt, ihr könnten wir jene andere Stute Peg Nicholson beigesellen. Wir kennen auch schon das Mutterschaf Mailie, das er in seiner Elegie beklagt und dürfen die beiden Hunde (The Twa Dogs) danebenstellen, den Aristokraten Caesar und den biedern, bei allen beliebten armen Luath. Burns hat aber bei allem Verständnis für die Tierwelt sich die Härte des Bauers bewahrt. Er verfällt nicht der Cowperschen Tiersentimentalität. Doch kommt bei ihm diese sentimentale Pose des 18. Jahrhunderts in zwei sehr hervorragenden Gedichten vor: To a Mouse und To a Mountain Daisy.

An einem kalten Novembertag durchfurcht Burns' Pflugschar das Nest einer Feldmaus. Das arme Tier erschrickt und flieht. Der Bursche will ihm nach und es töten. Burns hält ihn zurück. Das Mitleid hat ihn ergriffen für das kleine Wesen, das bei Eintritt des Winters seines Obdachs beraubt worden ist. Schlicht ländliche Szene unter schwarzem Himmel! Die Pferde ruhen, Burns stützt sich auf die Sterzen seines Pfluges und blickt traurig auf den kleinen zerzausten Wisch aus Stroh und Reis. Ein Eindruck senkt sich tief in seine Seele. Nachdenklich furcht er den ganzen Nachmittag. Nachts weckt er John Blane, der auf demselben Kornboden mit ihm schläft, und liest ihm das bekannte Gedicht an die Maus vor. Er plaudert mit dem Tierchen, auf dessen noch kleinere und engere Welt sein menschliches Auge sich sofort einzustellen versteht. Welche Mühe kostete es ihm, Stoppeln und Blätter abzunagen, um sich ein kleines Häuschen — the wee bit housie, wie das Schottische so lieb und so traut zu sagen weiß — zu bauen, fern vom Sturm. Jetzt ist ihm alles genommen. Und doch! Des Tierchens Leid ist auf den Augenblick beschränkt. Des Dichters Schmerz aber überflutet Vergangenheit und Zukunft.

Das Frühlingsstück To a Mountain Daisy, das dem herbstlichen Mausgedicht gegenübersteht, ist weniger glücklich, da es allegorisch seiner Jean Armour gilt. Aber auch das dahinwelkende Gänseblümchen wird als Persönlichkeit porträtiert, trägt bestimmte Charakterzüge, Bescheidenheit, Klugheit, Heiterkeit, ist stets sichtbares ruhiges Lächeln.



Abb. 28. Die Doonbrücke. (Aus C. S. Dougall.)

Wie die Tier- und Blumenwelt porträtiert wird, so erhält jedes von Burns dargestellte Objekt den Ausdruck einer sprechenden Persönlichkeit. Die Örtlichkeiten, Galston Moor, Mossgiel, die Flüsse Ayr und Doon, The Brigs of Ayr treten in bestimmter Physiognomie vor uns hin wie die zeitgenössischen Ritter der Gemütlichkeit, die er uns in seinen Episteln vorführt. In seiner Elegie auf Tam Samson haut er in zwei Strophen mit ein paar wohlgetroffenen Meißelschlägen als Gruppenbild auf dem harten Eis das schottische Nationalspiel des curling hin. Er verherrlicht in einem langen Gedicht (Scotch Drink) den Whiskey und schreibt in Rabelaisscher Freude am Fleischlichen eine Epistel an das schottische Nationalgericht (To a Haggis), eine mächtige Fleischwurst aus gehacktem Hammelgekröse, mit Mehl und Talg vermengt und in einem Schafsmagen gesotten. Dazu porträtiert Burns auch sich selber in seinen verschiedensten Stimmungen, mit allen seinen Widersprüchen, seinem Priesterhaß und seiner seelischen Frömmigkeit, seiner Ausgelassenheit und seiner innerlichen Sittlichkeit.

Wo er nur hinblickt, alles reizt ihn zur Dichtung.

Im Jahre 1785 geht er eines Abends mit zwei Freunden an dem Wirtshaus der Poosie Nansie in Mauchline vorbei. Lautes Singen dringt an sein Ohr, und er tritt ein. Eine Bande Bettler und Landstreicher sitzt drinnen, trinkt und jubelt. Das Bild prägt sich dem Dichter so tief ein, daß er es sofort in Versen festhält. Es entsteht die Bettlerbacchanale The Jolly Beggars, für die Burns die damals beliebte Form der burlesken Kantate gewählt hat. Hier singt ein Villon in gesteigerter Kraft. Unbeschreiblicher Tumult! Liedergesang in grotesker Mimik! Zwischenhinein Liebeszwist und glitzernde Klinge im Dunkeln! Am Schluß schwungvolles Fehdelied auf die menschliche Gesellschaft! Zauberhaft schnell verdichten sich die einleitenden Verse zum Bilde. Die fallenden Blätter, der Nordwind, der Frost, das warme Wirtshaus, der fröhliche Lärm — all das wird im Handumdrehen hingeworfen.

Das ist die Welt der Burnsschen Dichtung, die der schottischen Literatur nicht unbedingt neu ist. Neu aber ist die Darstellung, die zwei hervorstechende Eigenschaften verrät: die Schlagkraft des Ausdrucks und der Bewegungsreichtum.

Burns hat die Fähigkeit, alles, was an ihn herantritt, sofort sprachlich mühelos zu erledigen. Er ist von einer fast modernen technischen Genauigkeit, ein Kipling im engeren Lebensrahmen. Er wählt nie den abstrakten, immer den konkreten Ausdruck, so daß man glauben könnte, er sei phantasielos. Halloween ist eine technische Beschreibung des Aberglaubens der Gegend mit seinem Schabernack. Spricht er im Bilde, so begibt er sich in die allen vertraute Welt des Spiels und des Handwerks mit seinen Werkzeugen.

Burns hütet sich, Kataloge der Eigenschaften anzulegen. Er sieht alles in homerischer

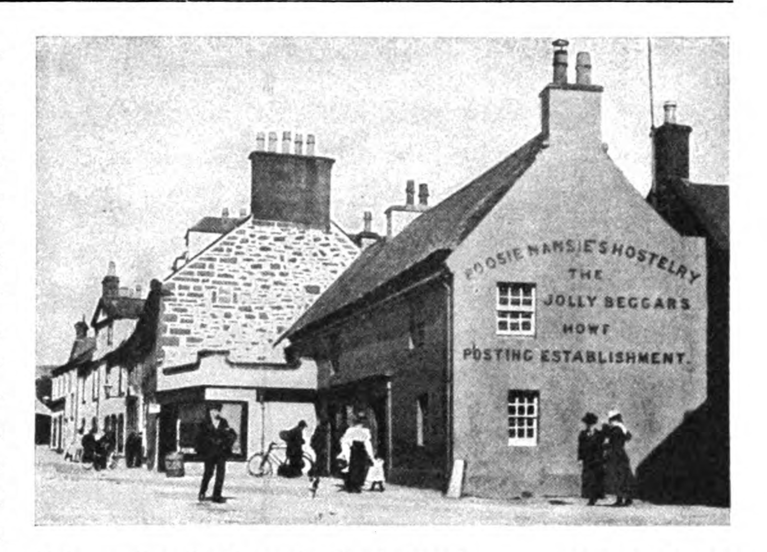
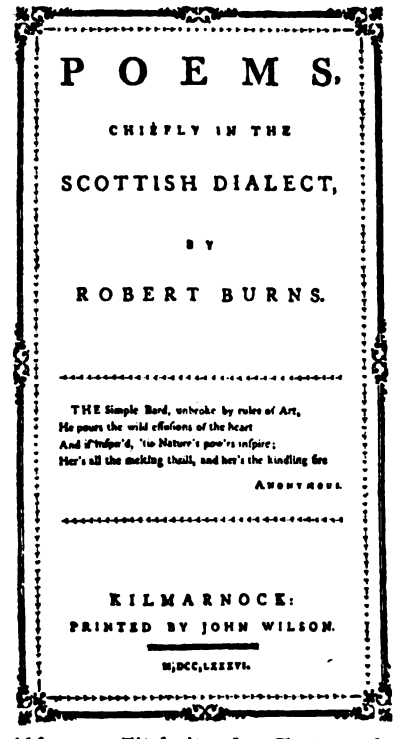


Abb. 29. Das Gasthaus der Poosie Nansie. (Aus C. S. Dougall.)

Bewegung. Er ist der bewegungsreichste aller englischen Dichter, wie Spenser, Thomson, Crabbe und Wordsworth die bewegungsärmsten sind. Beispiele finden sich leicht. Man denke an die luftige Elfenstrophe und an die Bachstrophe mit ihrem fröhlichen Eilen in Halloween, dessen Verse alle hüpfen. Man denke an den Heiligen Jahrmarkt mit seiner reizenden Eingangsszene. Im Morgenglanz liegen die Felder, Hasen huschen den Ackerfurchen entlang, Lerchen steigen hoch. Die Landschaften sind belebt: Pächter zu Pferd, Bauern zu Fuß, Bursche in buntem Gewand, Mädchen in scharlachroten Röcken ziehen vorbei. Man drängt sich um die Kanzel. Steigerung des Lebens! Heulender Prediger! Trinkende Menge! Scherz und Neckerei! Höllenlärm! Zwischenhinein die zufällig durchdringenden Predigerworte: Hölle und Verdammung! — Und Tam o' Shanter, dieses Stück Volkssage im Lichte des Humors gesehen? Galopp durch Nacht, Wind, Regen und Blitz, aus der warmen Gemütlichkeit der Wirtshausstube zurück zum alten kreischenden, keifenden Weibe, an der Gespensterruine von Kirk-Alloway mit ihrem Teufel- und Hexentanz vorbei, auf der tapferen Stute Maggie, bis zur rettenden Brücke verfolgt von der wütenden Geisterschar! Was für ein Thema für das motorische Talent eines Burns!

Burns schöpft seinen Bewegungsreichtum nicht durch ein gefährliches In-die-Länge-Ziehen aus. Seine Episteln plaudern schnell und leicht, kreiseln um ihr Thema herum und laufen aus, wenn der Dichter aus freiem Entschluß das Triebwerk abstellt.

Dieselbe Bewegungsliebe beseelt auch die Lieder, die oft in ein paar Worten die ganze Tonleiter der Gefühle durcheilen. Schon früh versenkt er sich in die schottische Liederdichtung. Eine besondere Sammlung, genannt The Lark (1765), war seinen eigenen Worten gemäß sein Vademekum. Hier las und sang er sich in die Liedertechnik so vollständig ein, daß später, als es sich darum handelte, für zwei große Liedersammlungen (James Johnsons Scots Musical Museum und George Thomsons Select Collection of Original Scottish Airs) einen Dichter zu finden, der imstande wäre, die gröblich verunstalteten und entarteten Texte der überlieferten schottischen Lieder sinngemäß umzuwandeln, Burns als der einzig dazu geeignete Mann erschien. Er lieferte Johnson etwa vierundachtzig, Thomson etwa vierundsechzig solcher z. T. unveränderter alter, z. T. aufgeputzter, z. T. ganz neu gedichteter Lieder. Die Lieder sind ein luftigeres Gebilde als die Gedichte. Sie drücken in konventioneller Form Gefühle aus, in die der Dichter sich hineinzubegeben beliebt. Wir werden also motivisch, metrisch und melodisch nichts wesentlich Neues erwarten dürfen. Die alten Motive treten auf: bestimmte dramatische Eingangssituationen, Klage der betrogenen Maid, Verzweiflung der verlassenen Geliebten, Verbannung und Tod des Geliebten, Erinnerung an den Matrosen in der Ferne, alte Liebe, die nicht rostet. Die Lieder sind, im Gegensatz zu den Gedichten,


POEMS,

CHIEFLY IN THE

SCOTTISH DIALECT,

BY

ROBERT BURNS.

THE Simple Bard, unbroke by rules of Art,
He pours the wild effusions of the heart
And if inspir'd, 'tis Nature's pow'rs inspire;
Her's all the melting thrill, and her's the kindling fire

ANONYMOUS.

KILMARNOCK:
PRINTED BY JOHN WILSON.

M,DCC,LXXXVI.

Abb. 30. Titelseite der Erstausgabe von Burns' Gedichten.

nur ganz selten zu Versen kristallisierte Erlebnisse, sie sind unpersönlich. Dennoch ist die Stimmungswirkung dieser unpersönlichen Lyrik gewaltig und unvermeidlich. Man lasse sich das immer noch gesungene Lied „Ye banks and braes of Bonnie Doon" durch die Seele ziehen! Wie wird uns hier das Liebesweh der betrogenen Maid in naivem Gesang so recht eigentlich ins Herz hineingesungen, wo die blühende Natur und die fröhlich singenden Vögel nur eines verkünden, die Freuden des Gestern, die nicht wiederkehren.

Manchmal erscheint uns das Ganze als bloße Balladennachahmung. Der Geliebte klopft an die Tür der falschen Geliebten. Wieder andere Lieder sind leichtere Nummern, sie gleichen Wanderliedern (When rosy May comes in with Flowers). Oft verknüpft sich rasche Naturschilderung mit Liebesgefühl — wie in den Robin-Hood-Balladen —, wo die erste Strophe den blühenden April hinmalt und Jüngling und Maid in die Blütenlandschaft hineinstellt. Dann wieder ertönen entzückende Nokturnen (She says she lo'es me best of all) oder es werden — wie in den Rosenknospenstücken an Miss Cruikshank — mit sorgfältiger Überlegung gewählte Blumen zum Kranze gewunden. Gewisse Lieder sind persönlichen Liebeseindrücken entsprungen. Des „Soldaten Heimkehr" wurde angeregt durch die wirkliche Begegnung mit einem aus der Fremde zurückkehrenden Soldaten. Burns hat auch seine eigene Gattin besungen (Of a'the airts the wind can blaw). Doch, als Ganzes betrachtet, ist seine Liederdichtung unpersönlich. Aus ihr tönt uns der reine Volksliederton in künstlerischer Steigerung seines eigentlichen Wesens entgegen.

Aus den Elementen des schottischen Volksliedes hat Robert Burns seine Lieder neu geschmiedet, indem er das Blei beiseite ließ und nur das Edelmetall sich wählte, dem er von seinem eigenen Golde hinzufügte. Dabei war ihm Melodie und Text ein unzertrennliches Ganzes. Er dichtete aus den ihm zusagenden Melodien, die er immer wieder vor sich hinsummte, auf den Text hin, und sein höchster Ehrgeiz war, den reichen Schatz der schottischen Melodien zu „illustrieren", d. h. ihnen entsprechende Worte unterzulegen. Manchmal übernahm er den bloßen Anfangsvers oder die bloße Anfangsstrophe, die sich ihm unwillkürlich stilrein zum ganzen Liede ausspann. Manchmal genügte der einfache Saitenanschlag der bloßen Überschrift eines verlorengegangenen Liedes, um durch neu gelockte Töne eine rätselhafte Leere melodisch auszufüllen.

Das weitverbreitete Lied Auld Lang Syne, das die Gefühlskraft alter Erinnerung an gute Kameradschaft so schlicht und unmittelbar und so wehmütig zum Ausdruck bringt, ist die Bearbeitung eines alten Liedes, das Burns den stimmungsvollen Kehrreim lieferte. Ein paar Streichungen und ein rasches Zurechtdrücken in einem einzigen genialen Fingergriff — man beachte den konkreten „Becher der Freundlichkeit" —, und etwas Neues steht vor uns:

Alte Fassung:	Burns:
On old long syne On old long syne, my jo, On old long syne; That thou canst never once reflect On old long syne.	For auld lang syne, my dear, For auld lang syne, We'll take a cup of kindness yet, For auld lang syne.

Die Anfangszeile (Should auld acquaintance be forgot) lag Burns auch schon vor als Akkord, den er zur Melodie einer ganzen Strophe ausklingen ließ.

Ähnlich verhält es sich mit dem Liede 'O my luve is like a red, red rose'. Burns entnahm den Keim zu

jeder der vier Strophen verschiedenen Stellen dreier alter Lieder, die uns in Fassungen erhalten sind, die von Burns' Vorlage abweichen. Wiederum legt das einfache Verdrängen eines kleinen Wortes durch ein ebenso kleines, aber gefühlsreicheres Wort mit einem Schlage einen neuen Zauber in die Zeile, vielleicht in die ganze Strophe:

Her cheeks are like the roses	O, my luve's like a red, red rose
That blossom fresh in June;	That's newly sprung in June;
O she 's like a new-strung instrument	O my luve's like the melodie
That's newly put in tune.	That's sweetly play'd in tune.

Es ist möglich, daß sich Swinburne aus diesen Burnsschen Versen in sein prächtiges antithetisches Liedchen The Match hineingesungen hat (If love were what the rose is and I were like the leaf). Aber dieser rein äußerlichen Beziehung steht ein inneres tieferes Verhältnis der beiden Dichter gegenüber.

Burns geht als Liederdichter ähnlich vor wie Swinburne, der große Melodienkünstler. Die Worte sind für ihn der Nährboden dichterischer Inspiration. Worte erzeugen neue Worte. Wie der Virtuose fängt er mit einer Melodie an und läßt sie zu neuen Formen auswachsen. Bei Swinburne geht dies ins Unendliche. Bei Burns strebt alles einem baldigen Abschluß zu.

Burns ist über der Riesenarbeit der Revidierung und Neudichtung schottischer Volkslieder gestorben. „Ihm wurde das schönste Dichterlos zuteil: auf immer einzugehen in die Liebe seines Volkes und so zu verwachsen mit seinen geistigen Besitztümern, daß Schottland ohne Robert Burns nicht mehr gedacht werden kann."

VIII. DIE ANTI-ROMANTIKER.

Unter der Hochflut der Romantik fließt die Popesche Dichtungsart in zwei tiefen Unterströmungen in entgegengesetzter Richtung weiter. Auf der einen Seite gelangt der Neoklassizismus in völliger Ermattung seines alten Geistes zu seiner eigenen Reductio ad absurdum. Hierher gehören Dichter wie Erasmus Darwin, Hayley und die Gruppe der Crusca. Auf der anderen Seite bleibt der Neoklassizismus sich selber treu und läßt sich durch einen gesunden Realismus neu beleben in Dichtern wie Crabbe, Rogers und Campbell. Abseits, einer kategorialen Gliederung widerstrebend, steht der pathetische Bowles.

Zunächst ein Wort über die Schule der Erschöpfung! Erasmus Darwin (1731—1802), der Großvater des berühmten Naturforschers, genoß unter seinen Zeitgenossen das größte Ansehen. Coleridge nannte ihn die erste literarische Persönlichkeit Europas, Cowper widmete ihm ein Gedicht, und Wordsworth ahmte ihn in seiner frühesten Jugenddichtung, als er seinen eigenen schlichten Stil noch nicht gefunden hatte, aufs ausgiebigste nach. Darwin trat 1789 mit einer Dichtung Loves of the Plants auf, die George Canning (1770—1827) durch seine köstliche, heute noch gelesene Love of Triangles beantwortete. Zwei Jahre darauf veröffentlichte er die Economy of Vegetation und nannte die beiden Dichtungen zusammen den Botanic Garden, wobei allerdings das spätere Stück, die „Ökonomie", als erster und die frühere „Pflanzenliebe" als zweiter Teil erscheint. Erasmus fesseln schon jene großen Probleme der Erblichkeit und der Zuchtwahl, die sein Enkel später so glänzend lösen sollte. Aber so fortschrittlich die Weltanschauung, so rückschrittlich ist die Kunst seiner Dichtung. Darwin will die Phantasie in den Dienst der Wissenschaft stellen. Er vertritt die Ansicht, daß der Dichter für das Auge arbeiten und durch Personifikation und Allegorie das Abstrakte sichtbar machen müsse. Da Dichtung Gemälde ist, muß er „die Natur verzieren". Dies versucht er durch eine billige Metamorphose, durch Sylphen und Salamander, die er in die Natur hineinstellt, und durch die poetische Maschinerie des Popeschen „Lockenzauber" zu erreichen. Er glaubt, daß der Dichter über alles sprechen könne. Er erklärt uns peinlich das ganze Linnéische System, nennt die Staubgefäße Bursche und die Stempel schöne Mädchen, spricht über die Bildung des Dampfes und die Liebesabenteuer Jupiters, über die Grundgesetze der Wasserpumpe und die Taten des Herakles in rhetorischer Übertreibung und einem in der Popeschen Überlieferung völlig begrabenen Stil.

Erasmus Darwin war der Großvater eines berühmten Mannes, war selber ein fähiger Denker, aber unbedeutender Dichter. William Hayley (1745—1820) war der Freund des hervorragenden Cowper und des großen William Blake, den er mit einer Gönnerhaftigkeit beschützte, die sich geradezu komisch ausnimmt, da er

selber nur ein guter Mensch, aber ein lächerlicher Dichter war. Sein Triumph of Temper ist eine ungewollte Verspottung seiner selbst. Er reicht der Gesellschaft der Crusca, dieser Verkörperung dichterischer Anmaßung und Geistlosigkeit, die Hand. Ihre Mitglieder — auf englisch Della Cruscans genannt, weil ihr Führer Robert Merry (1755—1798) der berühmten florentinischen Academia della Crusca angehörte — schrieben unter Pseudonymen wie Laura, Arley, Benedict, Cesario, The Bard, die man z. T. identifiziert hat. Sie sind ein Gemisch des deutschen Sturm und Drang, der französischen Sentimentalität und der italienischen Geziertheit. Ihre Dichtung enthält auch nicht einen göttlichen Funken.

Dieses harte Urteil trifft aber den heute vergessenen Dichter William Lisle Bowles (1762—1850) nicht. Bowles' Sentimentalität nähert ihn den Romantikern, sein reiner, der Idee angefühlter Ausdruck den Neoklassizisten. Er hat es verstanden, in die veraltete Form des Sonettes schlichte Landschaftsempfindung und Pathos hineinzulegen. Er muß aber aus jedem Naturbild die Melancholie heraussaugen. Er ist in seiner Schwermut persönlicher als die Il-Penseroso-Nachahmer, da ein Verlust, die verstorbene Geliebte, ihn elegisch stimmt. Der Literarhistoriker kennt und nennt Bowles, weil er einen großen Dichter, Coleridge, durch seine „Vierzehn Sonette" (1789) begeisterte und beeinflußte.

Dankbarer als diese Richtung sind die Vertreter des realistischen Klassizismus, unter denen Crabbe der hervorragendste ist.

George Crabbe (1754—1832) fand nach schwerem Kampf ums Dasein den Weg zu einem behaglichen Leben. Der große Edmund Burke entdeckte ihn und wies ihn, der als Arzt aus seinem Suffolkschen Heimatdorf, Aldeborough, nach London in die bittere Not gekommen war, auf einen neuen Lebensberuf, den geistlichen Stand, hin, suchte ihm passende Verleger für seine Dichtungen und verschaffte ihm einkömmliche Pfründen als Geistlichem. Er wechselte sehr oft seinen Wohnsitz und lebte zuletzt in Trowbridge in Wiltshire.

Als Dichter blieb Crabbe der alten Schule, deren berechtigte Ansprüche er in innerer Überzeugung aufrechterhielt, zeitlebens treu. Popes Ansehen war gesunken, Cowper, Coleridge, Wordsworth, Scott, Byron, Keats waren nacheinander in die Erscheinung getreten, Crabbe dichtete ungestört weiter im alten verachteten heroischen Reimpaar: The Library (1781), The Village (1783), The Parish Register (1807), The Borough (1810), Tales in Verse (1812), Tales of the Hall (1819).

Sein bekanntestes Gedicht „Das Dorf" ist eine beschreibende soziale Satire, die in einem nüchternen Realismus, den das romantische Zeitalter nicht gebrauchen kann, das ländliche Leben schildert. Crabbe kannte die kalte Dorfwirklichkeit, die er dem falschen romantischen Bilde, das Oliver Goldsmith in seinem „Verlassenen Dorfe" entworfen hatte, gegenüberhält. Goldsmith hatte eine wehmütige Klage darüber erhoben, daß die kleine idyllische Welt des Dorfes durch zunehmenden Handel, durch den Zug nach der Stadt und durch den Luxus einer langsamen Auflösung entgegenging. Crabbe mißfiel diese sentimentale ländliche Idealisierung, und in scharf geschliffenen Versen katalogisiert er in seinem Gedicht den Schmutz und Unrat und das ganze soziale Elend eines wirklichen Dorfes in öder Landschaft. Ergreifend schildert er uns das Armenhaus mit seinem düstern feuchten Krankenzimmer, wo ein kleines geflicktes Fenster sein spärliches Licht auf die aus dem Mauerwerk hervorguckenden nackten Balken und auf die im Staub des Bodens begrabene Matratze des Kranken wirft. Trefflich ist Crabbe die Zeichnung des unfähigen Armenhausarztes gelungen, dessen brutale Behandlung den Tod des Elenden beschleunigt. Bissig scharf und beschämend in seiner objektiven Nüchternheit ist das Porträt des jungen Dorfgeistlichen, der nur eifriger Jäger und Sportsmann ist und allen Vergnügungen nachgeht. Das war eine ganz neue Dorfpoesie, die von der alten zierlichen, stilisierten, innerlich unwahren Pastoraldichtung kräftig abstach. Es war eine objektive Darstellung des ländlichen sozialen Elendes, das der Dichter sachlich ruhig, nicht in der sozialen Sentimentalität eines Dickens sieht. Crabbe ist nicht

der Anwalt der Armen. Er ist der Gissing des 18. Jahrhunderts. Sein „Dorf" ist ausschließlich real beschreibende Dichtung.



Abb. 31. Parham Hall bei Framlingham, wo Crabbe 1792—96 wohnte.

Doch lag Crabbes Begabung noch in anderer Richtung, nämlich in der Verserzählung, deren Gehalt die allgemeine Menschlichkeit ist, welche er mit einer psychologischen Feinheit zu behandeln weiß, die schon den modernen Roman ahnen läßt. Kleine, meistens tragisch endende Erlebnisse verdichten sich zu kurzen Erzählungen, die ein Rahmenwerk in der Art Boccaccios oder Chaucers zusammenhält. Im „Gemeinderegister" durchblättert ein Landpfarrer das Gemeindebuch mit seinen Eintragungen der Geburten, Heiraten und Todesfälle und läßt alte Erinnerungen in seinem Gemüt aufsteigen. Ein Fabulieren auf dem Schauplatz des kleinbürgerlichen Lebens setzt ein, wie es Addison aufgebracht hatte, wie es später George Eliot vollenden wird. Der „Wahlbezirk" schildert das bunte Leben in Aldeborough mit seinen religiösen Streitigkeiten und seinem dogmatischen Zwiespalt. Einmal springt Crabbe vom Hauptpfade ab und wendet sich dem romantischen Motiv des Wahnsinns zu — in Sir Eustace Grey (1804), den Schuldbekenntnissen eines Wahnsinnigen. Crabbe schrieb das Gedicht, während draußen ein mächtiger Schneesturm tobte und mit unsichtbarer Hand an den Fenstern seines Zimmers rüttelte. Mit peinlicher Sorgfalt schält er uns den seelischen Vorgang heraus.

Die „Schloßerzählungen" sind die Frucht jahrelanger Arbeit. Tragik und Schrecken herrschen auch hier vor. Die zweitletzte Erzählung, „Schmuggler und Wilddiebe", erinnert an Shakespeare und an Thomas Hardy. Das Isabella-Claudio-Motiv des Dramas „Maß für Maß" ist die Springfeder der Handlung. Eine Frau kauft ihren zum Tode verurteilten Bräutigam — bei Shakespeare ist es der Bruder — dadurch los, daß sie sich dessen Feinde zur Ehe hingibt. Die Handlung gipfelt naturgemäß in der großen Szene zwischen Bräutigam und Braut. Später treffen sich die beiden Rivalen wieder im Walde und erschießen einander. Stürmische Nacht! Rachel schläft in ihrer Kammer. Sie träumt von Mord, wacht auf, kleidet sich an und schleicht in banger Ahnung im Mondenschein in den Wald hinaus. Sie gelangt alsbald zur Stätte des Unglücks und sieht sich des Gatten und des früheren Geliebten beraubt. Die Schilderung der Nacht mit ihren Einzelmomenten prägt sich uns tief ein und erinnert leise an Hardys Technik.

Bei Crabbe erfolgt der Anstoß immer von außen her. Seine Geschichten sind dem Leben, dem Volke und dessen Erzählungen entnommen. Die klassizistischen heroischen Typen hat er als tote Ware beiseite geschoben und die schlichte Menschheit der Gegenwart — die Mittelklassen und die Armen — an ihre Stelle gesetzt. Das Ergebnis ist ein reizvoller, fes-

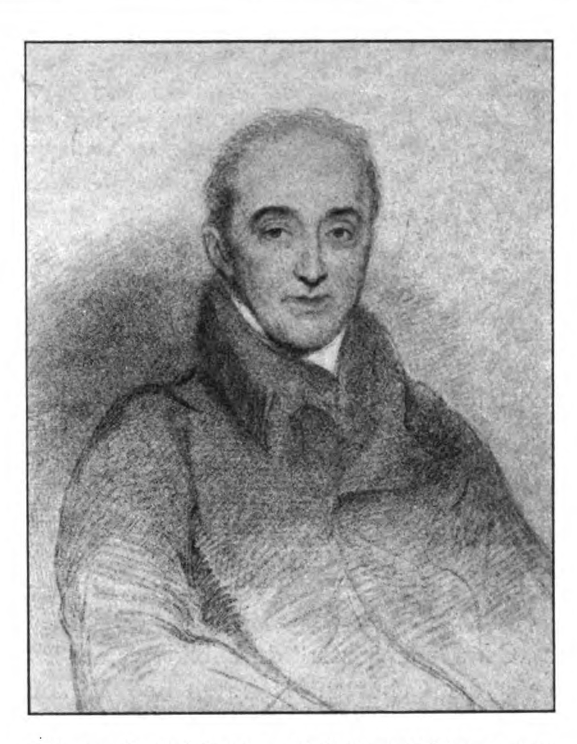


Abb. 32. Samuel Rogers. Nach einer Zeichnung von Th. Lawrence, gestochen von W. Finden.
(Aus Findens „Landscape Illustrations“ zu Byrons Werken.) London 1832.



Abb. 33. Thomas Campbell nach dem Porträt von Thomas Lawrence.

selnder Realismus, dem aber die Anregung fehlt. Denn Crabbes Phantasie bleibt am Objekt kleben, über das sie sich nicht emporschwingen kann. Er ist der Virtuose einer bewegungslosen Beschreibung, der mit scharfem Stift die genauen Umrisse der Erscheinungen zu geben weiß, aber das Malen der Luft nicht fertigbringt.

Wie Crabbe, so ist auch Samuel Rogers (1763—1855) überzeugter Klassizist. Er war der Sohn eines reichen Londoner Bankiers, dessen großer Wohnsitz Newington Green später in seinen Besitz überging. Hier und in dem Palast, den er auf St. James Platz sich erbauen ließ, sammelte er die elegante Londoner Gesellschaft um sich. Byron war unter seinen Gästen. Als Wordsworth im Jahre 1850 starb, wurde Rogers die Würde des Poeta laureatus angeboten, die er aber seines hohen Alters wegen ablehnte. Er ist der Verfasser zweier Dichtungen, die man immer noch nennt: The Pleasures of Memory (1792), einer jener Nachahmungen, die über Akensides „Freuden der Imagination“ schließlich auf Addisons epochemachenden Essay zurückführen, abstrakt, mit den Wesenheiten Phantasie, Erinnerung, Hoffnung als treibenden Kräften — und Italy (erster Teil 1822, zweiter Teil 1828), wo er in Prosa und Versen Reisebilder, Reiseeindrücke und sich daran knüpfende Erinnerungen zur endlosen Kette zusammenfügt. Dem Leser bleibt vielleicht am ehesten die Darstellung der Geschichte der Foscari, das Bild Neapels, vor allen Dingen aber Venedigs, in das er die Schillersche Geisterseherepisode geschickt hineingeflochten hat. Rogers Behandlung der Themen ist gelehrt und verstößt nie gegen den guten Geschmack. Seine Verse sind glatt und hübsch. Aber die Alltäglichkeit haftet ihnen an. Wir lassen hier als Beispiel die Erinnerungsverse an Byron folgen, den Rogers einst von Bologna aus in die Apenninen begleitete:

— Much had passed
Since last we parted; and those five short years —
Much had they told! His clustering locks were turn'd
Grey; nor did aught recall the Youth that swam
From Sestos to Abydos. Yet his voice,
Still it was sweet; still from his eye the thought
Flashed lightning-like, nor lingered on the way,
Waiting for words. Far, far into the night
We sat, conversing — no unwelcome hour,
The hour we met; and, when Aurora rose,
Rising we climbed the rugged Apennine.

Zu Rogers „Freuden der Erinnerung" hat Thomas Stothard, zu seinem „Italien" Turner prächtige Illustrationen geliefert.

Zwischen Klassizismus und Romantik schlängelt sich auch Thomas Campbell (1777—1844) hindurch, der in den Pleasures of Hope 1799 — die ja auch in die Linie Addison, Akenside, Rogers hineinfallen — sich im Paradelaufenlassen der alten Abstrakta und Personifikationen gefällt. Künstlerische Geschicklichkeit verraten seine kurzen lyrischen Stücke und Balladen: „Ye Mariners of England" und „The Battle of the Baltic", wo ihm der Trompetenstoß- und Trommelklangstil der von einem angemessenen Pathos getragenen patriotischen Situationslyrik wunderbar gelingt.

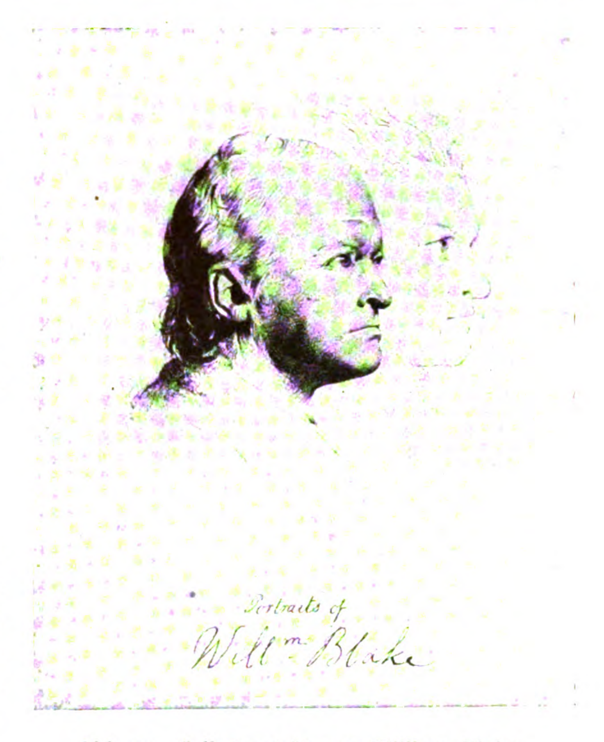


Abb. 34. Selbstporträt von William Blake.

IX. WILLIAM BLAKE.

William Blake verkörpert in seiner vollständigen sozialen Abgeschlossenheit die Tragik eines Künstlerlebens. Verlassen, verkannt und vergessen arbeitet, malt und dichtet er. Unbeachtet, wie er in die Welt getreten ist, scheidet er wieder von ihr. Seine Zeit kennt ihn nicht. Aber diese Tragik besteht nur in unsern, nicht in Blakes Augen. Denn ihm war dieses irdische Dasein belanglos. Ihm genügte es, in der ewigen Imagination Ewiges geschaffen zu haben, gleichgültig, ob seine Zeitgenossen darum wußten oder nicht. „Ich schreibe, wenn die Geister mir befehlen, und sobald ich geschrieben habe, sehe ich die Worte nach allen Richtungen im Zimmer umherfliegen. Das Werk ist dann veröffentlicht, und die Geister können es lesen."

William Blake wurde am 28. November 1757 als Sohn des James Blake, eines Strumpfhändlers, der uns als Swedenborgianer beschrieben wird, in London geboren. Schon früh machte sich bei ihm die Begabung für die Malerei bemerkbar, und so wurde er bei dem damals berühmten Kupferstecher James Basire in die Lehre getan, wo er bis zu seinem zwanzigsten Altersjahr verblieb. Dann trat er 1778 in die Malerschule der Royal Academy in London ein und lernte die bekannten Maler jener Zeit, Fuseli (Heinrich Füßli), Thomas Stothard und John Flaxman kennen. Im Jahre 1782 vermählte er sich mit der Gärtnerstochter Catherine Boucher, einem reizenden Mädchen ohne jegliche Bildung, die ihm aber eine hingebende treue Gattin war. Sie besorgte ihm die Haushaltung, arbeitete für ihn mit Pinsel und Stift und wachte des Nachts an seiner Seite, wenn die Visionen über ihn kamen. Seinen Lebensunterhalt verdiente er sich durch Malerei und Kupfersticharbeit. Blake wohnte während seines ganzen Lebens in London, mit Ausnahme der drei Jahre 1801—1803, die er bei seinem Gönner William Hayley in Felpham an der Sussexküste verbrachte. Am 12. August 1827 entschlief er nach gelindem Siechtum.

Blake ist der große Mystiker unter den englischen Dichtern. Vor seinen Augen zitterte der Schleier der äußeren Dinge, weil ein geheimnisvoller Hauch ihn bewegte. Tausend unsichtbare Hände streckten sich nach ihm aus. Geister verkehrten mit ihm. Er sah jenseits der Sinnenwelt die Ewigkeitswelt. Für Blake war das alles wie für jeden Mystiker selbstverständlich. Gerne vertiefte er sich in die Schriften Jakob Böhmes, die ihm in William Laws Übersetzung zur Verfügung standen. Da las er: „Denn der Geist, so in uns ist, den ein Mensch vom andern erbet, der ist aus der Ewigkeit in Adam geblasen, der hat alles gesehen und siehet es alles im Lichte Gottes, und ist gar nicht Fernes oder Unerforschliches . . . Darum, so man



Abb. 35. Der Weltschöpfer setzt den Zirkel an die Erde an. (Von W. Blake.)
Farbendruck in dem Whitworth Institute in Manchester.

redet vom Himmel und von der Geburt der Elementa; so redet man nicht von fernen Dingen, so weit von uns sind; sondern wir reden von Dingen, so in unserem Leibe und Seele geschehen." Reden von Dingen, so in unserem Leibe und Seele geschehen! Hier in der „Imagination", wie Blake es nennt — liegen alle Dinge, sind und bleiben in alle Ewigkeit. Hier ist alles Sein und alles Geschehen! Die Imagination ist die wirkliche und ewige Welt, Heimat aller imaginativen oder ewigen Wesenheiten. Die organische Welt mit ihren sterblichen Körpern ist nur ihr schwacher Schatten. In dieser imaginativen ewigen Welt lebt Blake, sie stellt er dar, indem er das von ihm Erschaute schildert, ihr Werden erzählt er, indem er sie erlebt. Fürwahr! Ein ganz neues Weltbuch galt es zu schreiben. Blake hat es durch lange Jahre hindurch, Kapitel um Kapitel, geschrieben und gemalt; denn er gab seine Werke in illuminiertem Druck selber heraus. Text und Zeichnung gingen ineinander über, um als Einheit künstlerisch zu wirken. Das sind die prophetischen Bücher, die man lange nicht enträtseln konnte; denn Blake hat sich aller Verstandeslogik zum Trotz in seinen ethischen Urkosmos hineingelebt, in ein Jenseits der Sinne, in ein Jenseits aller Gegensätze von Gut und Böse, von Männlichem und Weiblichem, von Körper und Seele, in eine „Zeit", die vor aller Schiedlichkeit im ewigen Zeit- und Raumlosen liegt, oder in eine „Zeit", da die Kraft der Trennung erst langsam zu wirken beginnt, wo Titanen als blinde Urkräfte geheimnisvoll raunen und stammeln. Ein riesenhaftes mythologisches Mysterienspiel, dessen Inhalt die Blakesche Schöpfungsgeschichte ist, wird vor unseren Augen in Szene gesetzt. Jehova unterwarf die

Welt dem Gesetz, schuf das Gute und Böse und die Sünde, brachte ewiges Leid auf Erden. Jesus überwand das Gesetz und erlöste die Menschheit. Doch ist das Mysterienspiel voll Lücken. Nur Einzelszenen werden uns vorgeführt. Das Dazwischenliegende ist nie zur Ausarbeitung gelangt. Eigenartig neu mutet uns das mystische Weltdrama an. Und doch hat Blake, bevor er es schrieb, in alten Büchern viel gelesen. Er muß von der Gnosis gehört haben, die durch einen inferioren Gott, den Demiourgos oder Jaldabaoth, den Sohn der Sophia, die Welt schaffen läßt. Diesen Gott identifiziert sie mit Jehova, dem Gott des Alten Testaments, dem Gott des Gesetzes, der blinden Schöpfung. Die schaffenden Urkräfte, die Äonen, läßt sie durch Emanation entstehen, die Emanation, die bei Blake eine so große Rolle spielt. Auch der Äon als Wesen kommt bei ihm vereinzelt vor. Dann hat auch Blake sicherlich Blicke getan in ein altes kabbalistisches Buch. Hier sah er, wie die jüdischen Philosophen mit mystischer Feierlichkeit an den heiligen Bibelnamen klebten, die sie in ihre Silben und Laute zerlegten, deren jedem wieder eine besondere geheime Zeugungskraft zugemutet wurde. Alle Welten waren Namen und Buchstaben, und die Welt des universalen Kleides der Erscheinung trug einen Namen, das Tetragrammaton, das alles umfaßte. So schuf sich auch Blake eine Welt der Namen, die sich ihm, wenn er sein imaginatives Reich ekstatisch durchschwebte, unwillkürlich über die Lippen drängten: Urizen, Los, Enitharmon, Beulah, Orc, Tharmas, Luvah. Sie waren für ihn Wirklichkeiten, er glaubte an sie, und in seinen äschyleischen Chören voll Schicksal und Furcht verweben sich diese sinnlosen Wohllaute mit gangbaren Wortsymbolen zu schönen Melodien. Hier, in den kabbalistischen Geheimbüchern, las er auch, wie stufenweise ein Ewigkeitslicht die Hülle, Schale, Rinde des nächsthöheren Lichtes bildet, so daß die ganze Welt um uns her die Hülle einer anderen ist. Blake hat immer wieder von dieser weltlichen Hülle — this mundane shell — gesprochen. Wenn er die Bücher weiter durchblätterte, so fand er eine Zeichnung des sephirotischen Baumes, mit der Krone Kether hoch oben, der sich das menschliche Haupt des Adam protoplastes, Adam Kâdmon, anschloß, dem der ganze Körper bis herunter zu den Füßen folgte, oben beim Haupt die emanative, bei den Armen die kreative, bei den Beinen die formative und unten bei den Füßen die aktive Welt in sich schließend. Dieser protoplastische Adam enthielt — vor aller Schiedlichkeit — die ganze Welt in sich, buchstäblich die Welt von Israel bis zu Babel. Sein Haupt lag im Paradies, sein Körper auf der übrigen Erde, sein Hinter-

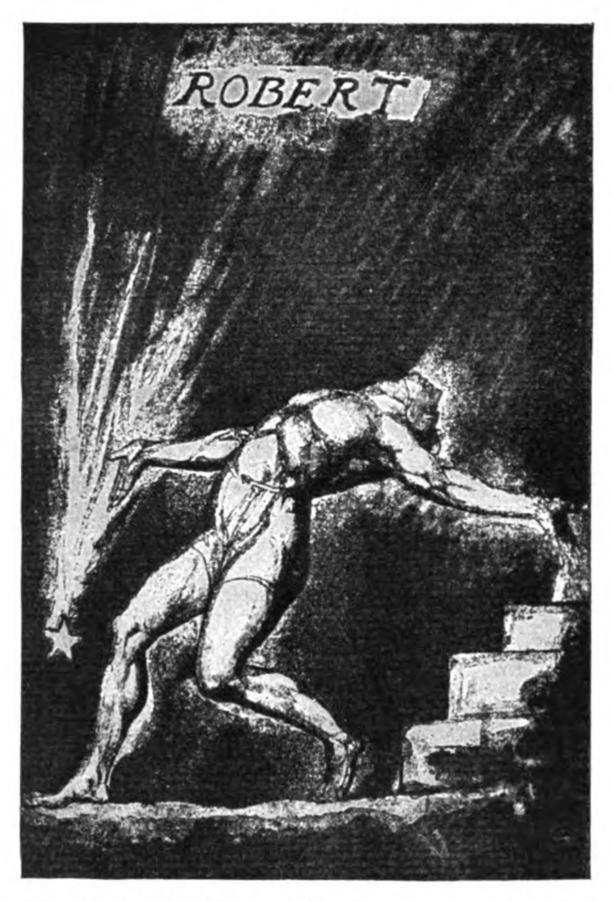
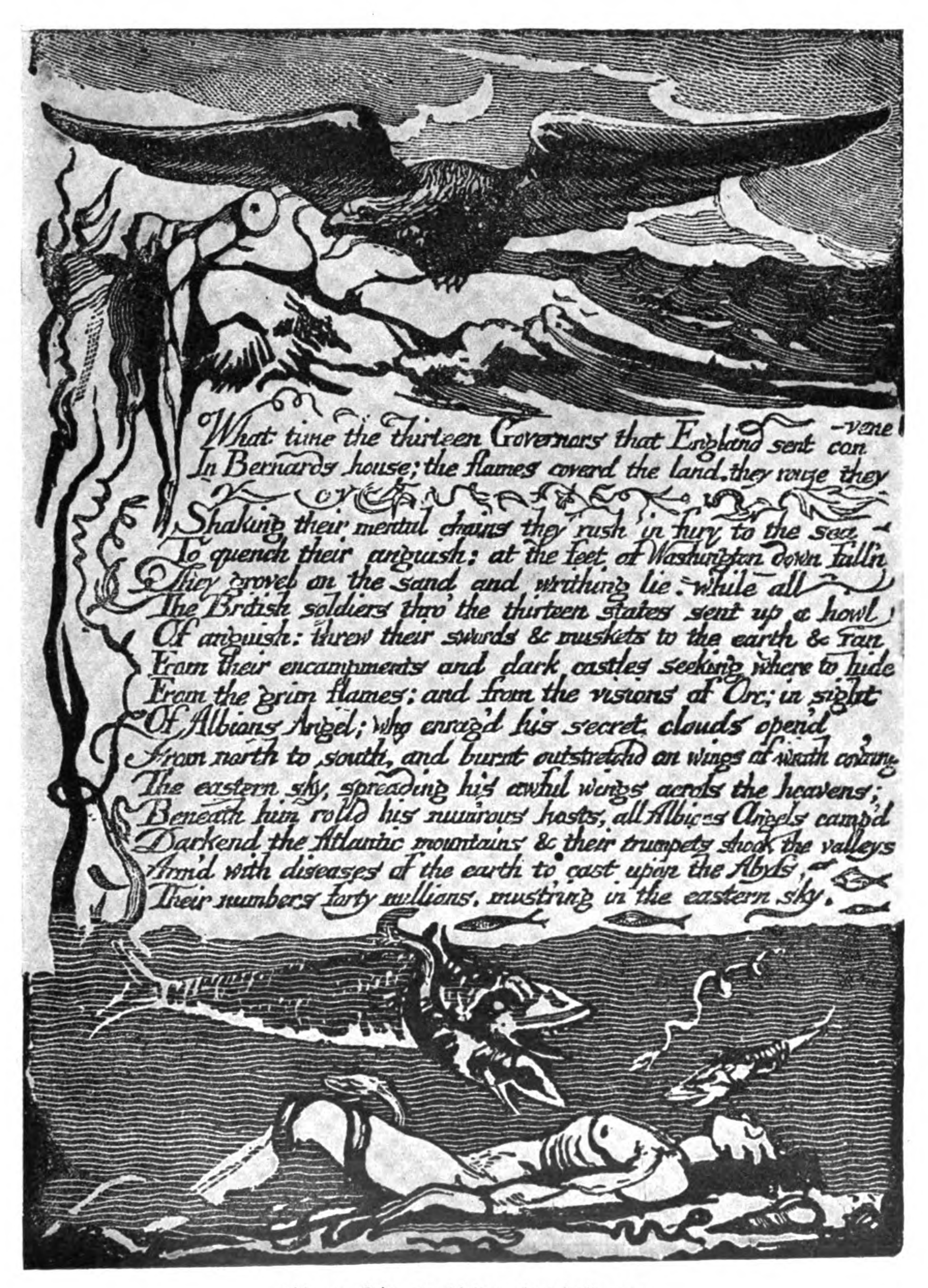


Abb. 36. Zeichnung aus „Milton". (Von W. Blake.)

teil in Babel. Als Adam fiel, schrumpfte sein Riesenleib zusammen, und der emanative Glanz wich von ihm. Blake hatte diese Zeichnung und ihren Sinn vor Augen, als er das große prophetische Gedicht „Jerusalem" in Angriff nahm. Hier erstaunt er die Kritiker durch seine ihnen unverständliche symbolische Geographie. Poplar, Malden, Canterbury treten auf als Teile des großen Albion, und die Mystifikation wird noch größer, wenn wir einen Blick auf die Illustration werfen, die er dem Gedicht beigegeben hat. Hier stellt er seinen eigenen Körper in großer Ausdehnung dar, der das ganze Universum mit Sonne, Mond und Sternen enthält. Es ist natürlich Adam Kâdmon — als Albion vom Jüdischen ins Britische verschoben —, der uns hier entgegentritt. Und in der Einleitung bestätigt er uns das. Hier behauptet er, Britannien sei der ursprüngliche Sitz der patriarchalischen Religion. Die Juden erlernten ihre Religion von den Druiden. Die Juden aber hätten eine alte Überlieferung, daß der Mensch ursprünglich in seinen mächtigen Gliedern alle Dinge in Himmel und auf Erden enthielt. Jetzt aber sei die Sternenpracht den mächtigen Gliedern Albions entflohen. Die kabbalistische Ableitung ist in die Augen springend.

Und nun zum Weltdrama, wie es Blake sah! Bevor die Sinne zu spielen begannen, war die Welt schön. Die kontemplativen Ewigen bewohnten sie. Sie fühlten sich noch als Ganzes, nicht individuell. Dann aber ward ein Glied sich seiner selbst bewußt. Das war der erste Fall aus dem All, seine Trennung von ihm. Urizen beginnt ein gesondertes Wollen. Es entsteht die Zeit, die da heißt Los. Unheimlich glüht Urizens Planet am Himmel, die Nacht ist ein Teil seines Gedankens, Wind und Regen liegen auf seinem Wege, Trauer in allen seinen Werken. Er hat die sinnliche Welt als Netz um uns geworfen, daß wir nicht mehr sehen können. Er selber ist aber darüber blind geworden und schreibt mit beiden Händen die menschliche Erfahrung in zwei mächtige Bände. Er hat die Gegensätze in die Welt gebracht: gut und böse, männlich und weiblich, das starre Gesetz in Natur und Religion. Er ist der Dämon der Eifersucht — Blake nennt ihn auch oft den Gott dieser Welt —, der an der Trennung und Zerstörung seine Lust hat, der grausam seine eigene Schöpfung knechtet, aber nicht ewig vernichten kann; denn die Trennung vom Ewigen wurde nicht bis zur völligen Erstarrung durchgeführt. Sie hielt auf dem Wege zum Tode halbwegs inne. Der Mensch ist in Schlummer versenkt worden und träumt auf dem Felsen der Zeit, während die vier Zoas oder Seelenkräfte auf dem Schauplatz seines Geistes einen ewigen Kampf ausfechten. Urizen ist glücklicherweise der einzige Titan, der dem Menschen feindlich gesinnt ist. Die andern Dämonen hassen und bekämpfen ihn und werden so zu Freunden des Menschen. Da ist Luvah, die ewige Liebe, die sich in Christus und Orc verkörperte; da ist Tharmas, die vegetabilische Kraft, die Seele des blinden Wachstums. Da ist vor allen Dingen Urthona, die letzte Erinnerung an die universale Einheit, der Geist der Kunst und Weissagung, auch Los oder Zeit unter den Menschen genannt. Los bekämpft Urizen und knüpft ihm Fallstricke, damit seine üble Kraft der Schiedlichkeit abgewendet werde. Los ist der Menschenfreund, der aus Liebe zu ihnen sein weibliches Element Enitharmon, den Raum, emaniert, damit dort die kleinen Dinge des niedrigen Lebens Platz und Atmungsfreiheit fänden. Ethisch betrachtet ist Enitharmon das Mitleid. Als die Dämonen sie sahen, staunten sie und wurden sanftmütiger, ohne sie jedoch anzublicken; denn zum göttlichen Wesen gehört weder Raum noch Mitleid. Im Schatten der Zeit, in den Armen des gütigen Raumes, leben die Menschen; nur mit ihrer Hilfe ist ihr Fleisch fähig, unter dem eisernen Gesetz Urizens das Leben eine Weile zu ertragen. Will sein grausamer Arm die Menschen erreichen, muß Urizen kämpfen mit Zeit und Raum, die die schwachen Sterblichen schirmend schützen.



What time the thirteen Governors that England sent con -vene
In Bernards house; the flames coverd the land, they rouze they
Shaking their mental chains they rush in fury to the sea
To quench their anguish; at the feet of Washington down fall'n
They grovel on the sand and writhing lie: while all
The British soldiers thro' the thirteen states sent up a howl
Of anguish: threw their swords & muskets to the earth & ran
From their encampments and dark castles seeking where to hide
From the grim flames; and from the visions of Orc; in sight
Of Albions Angel; who enrag'd his secret clouds opend
From north to south, and burnt outstretchd on wings of wrath cov'ring
The eastern sky, spreading his awful wings across the heavens;
Beneath him rolld his numerous hosts, all Albions Angels campd
Darkend the Atlantic mountains & their trumpets shook the valleys
Armd with diseases of the earth to cast upon the Abyss,
Their numbers forty millions, mustring in the eastern sky.

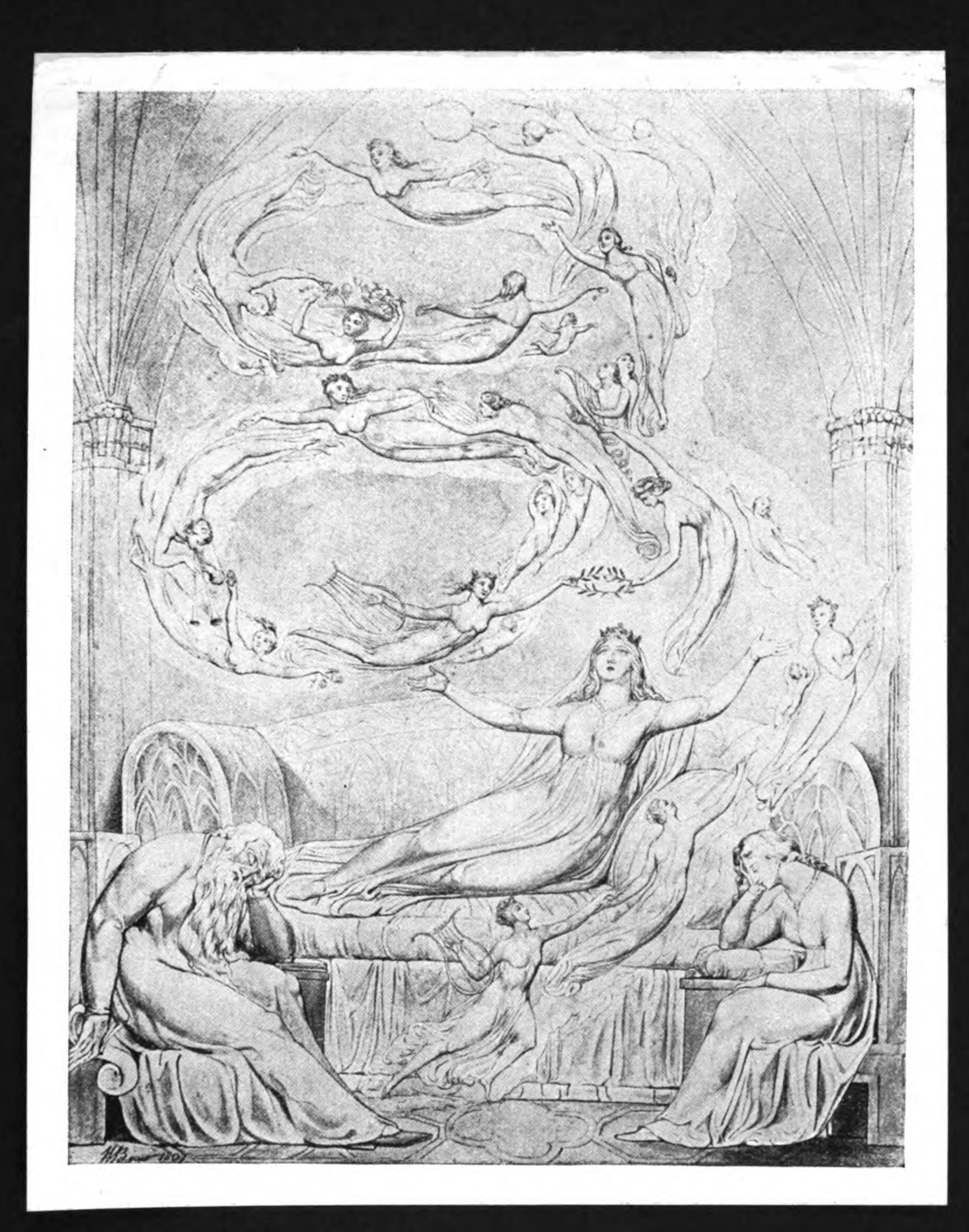
Abb. 37. Seite aus Blakes „America", 1794.

Trennung und Emanation sind die beiden schaffenden Prinzipien des Blakeschen Kosmos. Zwei Wesen, die in Einheit sich befanden, trennen sich. Das neue, sich selbst bewußte Element veräußerlicht sich als Emanation. Los emaniert Enitharmon. Die Emanationen sind schwache, weibliche, fühlende, liebevolle Wesen. Vala ist Luvahs, Ahania Urizens Emanation. Was nach der Emanation übrigbleibt, ist das männliche Gespenst, das alles Logische, Stolze, Selbstsüchtige in sich schließt. Folgt der Mensch seinem Ewigkeitstrieb, dann ist er sich selber treu, ist eins mit seiner Emanation. Doch meistens verfolgt den Menschen das Gesetz, die Logik, die Regel. Oft jagt das Gespenst der Emanation nach — Blake hat dies ergreifend in dem Gedicht Spectre and Emanation geschildert. Schließlich werden sich beide wiederfinden.

Eine rührende Emanation ist Ahania, die uns in der gleichnamigen Dichtung, einem im Blakeschen Geiste umgeformten Prometheus-Christus-Mythus, entgegentritt. Urizens Sohn, Fuzon, das Feuerkind, will dem Menschen helfen. Er entzweit seinen Vater mit einem Feuerstrahl, so daß seine unsichtbare Lust sich von ihm trennt, die er nun als Ahania, als Sünde, außer sich sieht. Er küßt sie und verbirgt sie in Wolken. Sie ist jetzt Gnade, getrennt von Gerechtigkeit. Weinend sehnt sie sich zurück nach Urizen. Er aber tötet mit einem Pfeile Fuzon, der für seine Menschenliebe büßen muß. Da wächst unter Urizens Ferse der Baum des Geheimnisses oder des Gesetzes empor, an dessen höchsten Gipfel er den Leichnam seines Sohnes nagelt.

Noch einen Freund hat der Mensch, Orc, Sohn des Raumes und der Zeit, Schrecken und Wunder seit seiner Geburt, voll Leidenschaft und Lust, ein Vulkan oder Satan, der oft eingekerkert wird, wo er aus eisernen Gefäßen trockene Nahrung und bitteren Trunk erhält, ein Wanderer und Gefangener. Er ist der Geist der Leidenschaft und der Revolution. Er wird einst aufstehen, um den Menschen von den Fesseln des Gesetzes zu befreien.

Die Befreiung hat schließlich jene andere Verkörperung des Luvah neben Orc, Christus, vollzogen. Hätte Blake Zeit gehabt, er würde sicherlich ein prophetisches Buch über Jesus geschrieben haben. Dazu ist er nie gekommen, und wir müssen uns begnügen mit den Andeutungen, die er in dem „Ewigen Evangelium" gibt, dieser ethischen Porträtierung der Jesusgestalt nach neun verschiedenen Stellungen, die er mit einer beinahe Robert Browningschen psychologischen Geduld auffaßt und darstellt. Dieser gewaltige vermenschlichte Jesus saust durch die Welt wie ein Feuerwagen, an dessen Räder der „Gott dieser Welt" gebunden und dann heulend davongefegt wird. Es ist ein vollständig umgestülptes paradoxales Evangelium, das Blake verkündigt. Jesus, dem wahren Gott — der lauter Trieb und nicht Regel ist —, wird das Kleid der moralischen Tugend, das das Gesetz der Religion ihm umgeworfen, abgestreift. Alle jene moralischen Gegensätze, wie gut und böse, keusch und unrein, stolz und demütig, haben auf ihn keine Anwendung. Gott ist der nicht gefallene Teil des Menschen, der Mensch der gefallene Teil Gottes. Daher enthält Gott mehr als die Eigenschaften des Menschen, und moralisch Gutes und Böses gehen ihn nichts an. Der Gott des Gesetzes hat die göttliche Menschlichkeit entzweigespalten und durch die Schiedlichkeit den Menschen in die typische Körperlichkeit geworfen, so daß er jetzt von seinem Gott getrennt ist, in Ewigkeit aber mit ihm wieder eins werden wird, wenn Leben und Tod gestorben sind. Denn Gott ist Mensch, und Mensch ist Gott. In Satans Versuchung hat Christus die menschliche Beute dem Gesetz und der Religion entrissen. Dagegen wehrte sich der unerlösbare Teil der Welt, der in dem „schattenhaften Menschen" spricht, der sich einst von Christi Gliedern trennte. Dieser schattenhafte Mensch versuchte Christum im Tode zu verschlingen. Statt dessen aber verschlang Christus ihn selber in drei Nächten.



William Blake, Die Vision der Königin Katharina
(Aus Burlington Magazine Bd. IX)



Diese Jesusgestalt verkörpert jene Sittenlehre, die in Blakes Welt allein Gültigkeit hat. Sie wird in ihrer paradoxalen Rücksichtslosigkeit in dem prophetischen, z. T. gegen Swedenborg gerichteten Prosabuch „Die Vermählung von Himmel und Hölle" vorgetragen. Blake fordert hier freie Liebe und sinnliche Freiheit, da Körper und Seele eins sind, und er entwickelt eine Lehre über das Böse, die sehr stark an Edward Carpenters Weltanschauung erinnert. Ohne Gegensätze ist kein Fortschritt denkbar. Anziehung und Abstoßung und Energie, Liebe und Haß sind für das menschliche Dasein nötig. Aus diesen Gegensätzen entstehen die religiösen Unterscheidungen von Gut und Böse. Gut ist das Passive, das der Vernunft gehorcht. Böse ist das Aktive, das der Energie entspringt. Energie allein ist Leben und entstammt dem Körper, Vernunft ist die äußere Grenze der Energie. Im „Verlorenen Paradies" wird erzählt, wie es der Vernunft, dem Messias, gelang, die Herrschaft über einen schwachen Menschenwillen zu erringen, der schließlich zum passiven Schatten eines Willens herabsank. Und der ursprüngliche Führer des himmlischen Heeres ward Satan genannt und seine Kinder Sünde und Tod. Der Vernunft schien es, als ob der Wille gestürzt worden wäre. Satan aber erzählt, daß der Messias fiel. So singt Blake, der Priester einer scheinbar satanischen Mystik, seine schwarze Messe.

Das ist die Blakesche Welt, wie sie uns in seinen Werken entgegentritt, deren Form wir jetzt etwas näher ins Auge fassen wollen. Zuerst ist Blake reiner Lyriker und schreibt seit etwa 1769 hübsche „dichterische Skizzen", die er 1783 veröffentlicht. In seinen Songs of Innocence (1789) verkündigt sich schon die mystische Neigung. Doch ist die naive Sinnenfreude noch nicht ertötet. Ungefähr um dieselbe Zeit entstehen drei mythische Erzählungen: Tiriel, Thel (1789), The Marriage of Heaven and Hell (1790). Zwischen 1791 und 1795 liegen die Jahre seiner künstlerischen Reife. Neue mythische Bücher entstehen: The Visions of the Daughters of Albion (1793), America, a Prophecy (1794), Europe, a Prophecy (1794), The First Book of Urizen (1794), The Book of Ahania (1795), The Book of Los (1795), The Song of Los (1795). Im Schatten dieser prophetischen Bücher stehen die Songs of Experience (1794). Nach 1797 arbeitet Blake sein symbolisches System noch weiter aus, und es entstehen die langen Epopöen The four Zoas, später Vala genannt (1797), erst 1893 veröffentlicht, 4000 Verse umfassend, Jerusalem (1804) mit 4000 Versen und Milton (1804) mit 1200 Versen.

Weitere Gedichte, die zu verschiedenen Zeiten entstanden sind, finden sich zerstreut in den Rossetti- und Pickeringmanuskripten, die jetzt in Blakes Gesamtausgaben zugänglich sind.

Die „Dichterischen Skizzen", die Blake eigentlich als Kind schrieb, enthalten wahre Perlen der Poesie. Hier finden wir ein prächtiges Lied an den Abendstern mit der schönen Stelle: „Laß den Westwind auf dem See schlafen; sprich Schweigen mit deinen glimmernden Augen und bestreiche die Dämmerung mit Silber"; wir finden ein entzückendes Winter- und Frühlingslied und eine Herbstode. Der beladene, saftbefleckte Herbst muß im Vorbeiziehen erst unter dem schattigen Dach des Dichters haltmachen und ein Liedlein singen. Und er singt die frohe Weise vom Knospensprießen und Blütentreiben im frischen Lenz, vom sonnigen Sommer, von den Geistern der Luft, die vom Früchteduft leben, von der leichtbeflügelten Freude, die im Garten wandelt und in den Zweigen wohnet. Dann erhebt sich Freund Herbst, legt sich den Gürtel um und eilt von hinnen. In dem Lied „My silks and fine array" schwebt das Silberglöckchengeläute Elisabethanischer Fancy über dem breiten Gemütston des englischen höfischen Renaissanceliedes mit seinem alten Motiv von der verlassenen Maid und ihrem Todgesang.

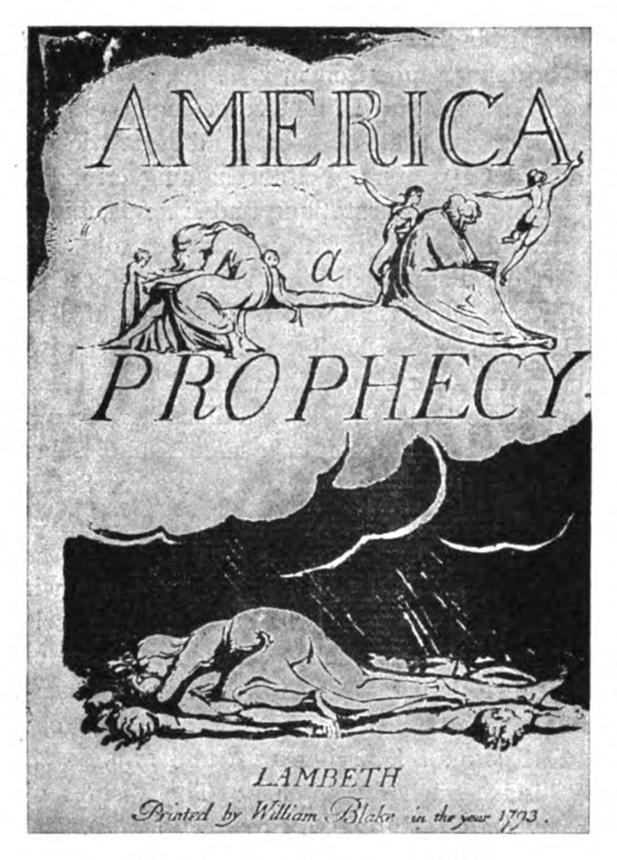


Abb. 38. Titelblatt von „America".

Blakes „Lieder der Unschuld" sollten im buchstäblichen Sinne sichtbare Musik sein. Blumenkränze und Flammengürtel winden sich um die Strophen und machen jede Seite zu einem Duett zwischen Bild und Melodie. Luftige Kinderträume gleiten an uns vorüber, und eine Vision deutet als Einleitung den Allgemeincharakter des Buches an:

> Piping down the valley wild,
> Piping songs of pleasant glee,
> On a cloud I saw a child,
> And he laughing said to me:
> 'Pipe a song about a Lamb!'

Kein Dichter hat es so wie Blake verstanden, in die Kinderseele hineinzublicken und in schlichten Worten das Geschaute zu besingen. In dieser Welt der Unschuld ist, wie einst im Paradies, das Tier des Menschen Freund. Blume, Laub, Vogel und Kind erfreuen sich eines gemeinsamen Lebens. Engel durchschweben als Wirklichkeiten ihr Paradies. Namenlos liegt der zweitägige Säugling da, lächelnd — ein Irrtum Blakes! —, und doch hat er einen Namen: süße Freude (Infant Joy). Wiesen, Fluß, Hügel, Wald, Luft, Vögel, Kinder, alles löst sich auf in ein herzliches helles Lachen (Laughing Song). Zwischen Blüte, Sperling und Rotkehlchen webt sich ein Fühlen und Lieben (The Blossom). In dem „Göttlichen Antlitz" erreichen wir jene Gleichsetzung von Gott und Mensch, die in Blakes prophetischen Büchern einen wichtigen Grundstein der Ethik bildet. Gnade, Mitleid, Friede und Liebe sind beides, Gott und Mensch. Diese Gleichsetzung macht auch die zwei Kinderliedchen („The Little Boy Lost" und „The Little Boy Found") so naiv und so traut, macht sie zu Meisterstücken künstlerischer Kinderseelendarstellung, da Geister und Menschen dasselbe sind, da der rettende Himmelsgott zu des Knäbleins leibhaftigem Vater wird. Der Todesgedanke zieht allerdings auch in Blakes Kinderwelt ein. Aber es ist der verklärende Tod des Mystikers, der Tod, der Leben ist im Gegensatz zum Leben, das nur Tod ist. Der „Kaminfegerknabe" ist eine Straßenballade in Knittelversen, deren Töne aber bis zum Himmel dringen.

Höchste Bildungskraft betätigt Blake in seinen prophetischen Büchern, wo es sich darum handelt, aus den Stoffen seiner Seele ohne Vorbilder die Ewigkeit aufzubauen. Hier wirkt Blake am Riesenwebstuhl des Alls seine Schleier, formt seine kosmische Symbolik, singt seine Apokalypsis ohne Ende. Es galt, das unplastische Absolute durch das einzige ihm verfügbare Ausdrucksmittel, die symbolische Plastik der zeitlichen Welt, darzustellen. Je tiefer Blake von der sichtbaren Stoffmasse des Lebendigen und Konkreten abheben kann, desto stärker wirkt er auf unsere Phantasie. Nicht immer tut er das. Lange öde Strecken läßt er uns durchlaufen, bis er uns endlich zu einer Oase führt. Eindrucksvoll ist in

„Vala" die Gestalt Urizens, der großzügig, aber grausam und gefühllos seine Welt schafft. Seine Donnerstimme brüllt seinen Brüdern und Söhnen durch das Unendliche Befehle zu. Sie messen den Raum, sie wiegen die massigen Quaderblöcke. Es glühen Urizens Hochöfen. Hämmer schlagen glühende Massen zu Pyramiden, die krachend in die Tiefe des Nichts sausen. Goldene Webstühle spinnen und wirken die Atmosphären. Adler tragen die Gewebe und hängen sie an goldenen Haken auf und führen von Sonne zu Sonne die Wagen des Lichtes. — Am „letzten Tage" erwacht die Freiheit. Urizen selber wird zum Wohltäter. Er bringt neues Denken, indem er Menschenseelen sät. Gewaltig furcht sein Pflug über das Unendliche. Seine Lenden hat er gegürtet, seine Schürze gefüllt mit unsterblichen Seelen. Heulend und klagend entfliegen sie seiner Hand, die sie myriadenweise gleich Sternen auswirft. — Herrlich und erschütternd erklingt die Revolutionsrhapsodie. Zum goldenen Fest ertönt das Lied, und der ewige Mensch spricht: „Luvah, die Weinernte ist reif." Und es erhebt sich Luvah vom Feste, trunken von dem Wein der Zeiten. Seine Söhne folgen ihm mit goldenen Körben, ein Feuerzug. Luvah steht vor der Weinpresse. Seine Lichtsöhne bringen unter Jauchzen den beladenen Wagen. Tiger spielen im klingenden Gespann, wütende Löwen erheben den Freudengesang zu den goldenen Rädern, die auf dem Pflaster des Himmels sich wälzen. Unter Musikgetöse fallen in Luvahs Weinpresse die Trauben der Familien des Menschen. Das Lebensblut fließt in Strömen. Düfte des Lebens steigen empor und singen: „Schreckliche Weinpresse Luvahs! Wie lieblich das Entzücken derer, die vom Tode auferstanden!" — Weich und sanft klingt in Vala das Lied von Beulah, jenem trauten, holden Ort der Ruhe vor der Ewigkeit, Heimat aller süßen Täuschung, in Gnaden allen denen gegeben, die da schlafen. Beulahs Töchter schaffen als gute Geister den Schläfern Raum, auf daß sie nicht in den ewigen Tod stürzen.



Abb. 39. Seite 25 aus den „Liedern der Unschuld", 1789.

Viele der schönen Bilder Valas kehren in den anderen mythischen Dichtungen wieder. In „Milton" schwebt Beulah hoch oben als milder Schatten, wo alle Gegensätze gleich wahr sind, und die Ernte der Zeit und die Weinpresse des Krieges werden dort in prächtiger Variation ebenso schön gesungen wie in Vala. In „Jerusalem" (der Emanation Albions) weben die Töchter des Los am Webstuhl und arbeiten seine Söhne in Donnergekrach an seinen Hochöfen.

Das sind Blakes prophetische Bücher mit ihrem Weltennebel und ihrem Weltenbrand, ihren Zyklopenbauten, ihren majestätisch-apokalyptischen Visionen, ihrer Ewigkeitssehn-



Abb. 40. Behemoth und Leviathan.
(Blakes Illustration zu dem Buche Hiob, 1825.)

sucht. Sie verraten zwei literarische Einflüsse: Miltons Verlorenes Paradies und Macphersons Ossian. Die epische Maschinerie ist miltonisch, der Rhythmus — jambische 12- und 14silbner oder freie Taktgruppen mit drei Hebungen und beliebigen Senkungen — ist ossianisch. Doch verschwinden diese Einflüsse vor Blakes erstaunlicher schöpferischer Kraft. Blake ist der Vulkan mit dem Sonnenblick Apollos.

Dennoch dürfen wir sein höchstes dichterisches Können nicht hier suchen, sondern bei dem Gegenstück zu den Unschuldsliedern, bei den „Liedern der Erfahrung", die sich eines regelrechten Metrums bedienen, gehaltlich aber im Schatten der mythischen Bücher stehen. Das Kind hat das Paradies verlassen, und Blake blickt ihm mitleidsvoll nach. Die Erfahrung, von der er jetzt singt, hat das Gesetz gebracht und die Kenntnis von Gut und Böse. Die Erde ist in Nacht getaucht. Im „Garten der Liebe" wandern schwarze Priester an Gräbern vorbei, wo Blumen blühen sollten. „Das göttliche Antlitz" trägt die Züge der Eifersucht. — Die vom Rinderhuf zertretene Scholle singt das Glaubensbekenntnis selbstloser Liebe, das aber der harte Kiesel des Baches durch paradoxale Umbiegungen in das Credo der Selbstsucht verrenkt. (The Clod and the Pebble.) Das Glanzstück ist das Tigergedicht. Unbeantwortete kurzatmige Fragen aus des Tigers Schöpfungsgeschichte, die aus vorkosmischer Zeit zu uns herüberklingen — denn Feuer, Hochofen, Amboß und Hammer sind Blakesche Symbole des Weltenschaffens und gehören in die Götterwerkstätte Urizens und Los' —, gestalten in kühner Gedrängtheit Ideenbilder, die die ruckweise, genial schaffende Kraft eines Dämons versinnbildlichen sollen, der im Tiger den Gegenwurf seines Zornes verewigt hat.

William Blakes Dichtung ist lange Jahrzehnte hindurch in der Nacht der Vergessenheit versunken geblieben. Erst die Präraffaeliten und vorab Rossetti haben sie ans Licht gezogen. Blake wurde zu einem Leitstern ihrer Bewegung. Im Jahre 1861 starb Alexander Gilchrist über seiner großen, mit Liebe geschriebenen Blakebiographie. Rossetti vollendete sie und fügte in einem zweiten Bande eine sorgfältig edierte Auswahl von Blakes Gedichten bei. Am tiefsten aber ist Swinburne in das Dunkel von Blakes Mystik hinuntergestiegen, das er mit der hellbrennenden Fackel seiner divinatorischen Interpretation durchleuchtet — leider kannte er „Vala" noch nicht — und in seiner meisterhaften und leidenschaftlichen Blakemonographie (1868) in jenen Umrissen dargestellt hat, in denen auch die heutige Zeit Blake immer noch sieht.

X. WORDSWORTHS UND DER NEUEN DICHTERSCHULE ROMANTISCHE SENDUNG. ROMANTISCHE POETIK.

Pantheistische Naturekstase, verbunden mit einem in Anarchie ausbrechenden gefühlsmäßigen Individualismus, das scheint, aus der blickbefreienden Ferne betrachtet, die Formel für die großen romantischen Dichter um 1800 herum, für den jungen Wordsworth, Coleridge und Southey und für den etwas später auftretenden Shelley zu sein. Doch brennt die anarchistische Begeisterung, die Walter Scott und Keats von Anfang an ablehnten, bei Wordsworth, Coleridge und Southey rasch aus, so daß Shelley als ihr alleiniger Vertreter übrig bleibt. Byron steht für sich. Er ist der Naturdichter mit dem starken Verhältnis zum Individualismus.

NATUREINFÜHLUNG UND NATUREKSTASE.

Wenn bei den englischen Romantikern wie Wordsworth, Coleridge, Scott, Byron, Shelley, Keats die Natur mit immer stärkerer Gewalt in ihre Rechte eintritt, so erblicken wir darin das Einlenken in eine große geistige Bewegung, die das ganze damalige Europa ergriffen hat. In Frankreich hat es Rousseau der Welt schon vorgemacht, wie die Natur eingefühlt werden kann, bis sie zu einem état d'âme, einem Seelenzustand, wird. In seiner Nouvelle Héloïse (1759) ist kein Landschaftsbild, das nicht durch menschliches Fühlen verklärt würde, keine Gestalt, die anders als an Sees Ufer oder im Alpentale denkbar wäre. Wehmütige Erinnerung färbt ab auf den Silberglanz, den die helle Mondesnacht auf den See gießt. Ferne Bergesgipfel, brausender Bergstrom, dunkler Tannenhang malen die Grundnote von Saint Preux's traurigem Sehnen und verlorenem Hoffen — wie später in Goethes „Leiden des jungen Werthers" 1774, an dem Rousseau heimlich mitgearbeitet hat, wo alle Landschaftsbilder ihre Beziehung auf den Helden empfangen. Zum erstenmal läßt Rousseau die Menschheit ahnen, wie eine Bergbesteigung den Lebenston wohltuend erhöht und zu jener Naturekstase führen kann, die hehre Ewigkeitsvisionen schenkt, restloses Sich-Hingeben an den alleinigen Geist der Natur, süßes Selbstvergessen und damit verbunden ein der religiösen Bekehrung und Rettung innewohnendes Gefühl freudiger Lebensbejahung. Eine in ihrer Allgemeinheit über Ossian weit hinausgehende Natureinfühlung und mystische Naturekstase — das gibt Rousseau. Ihn hat Ramond, der Übersetzer von Coxes Briefen über die Schweiz (Paris 1781) ergänzt, um die noch stärkere Gefühlsgewalt der Hochalpen begeisternd zu verkünden. Die sich aufschwingende Seele macht sich hier zur „Zeitgenössin aller Jahrhunderte und zur Miterlebenden aller Wesen; sie schwebt über dem Abgrund der Zeiten". Nach den Alpen entdeckte man den Jura und die Pyrenäen und erkannte auch sie als neue Quellen der Gefühlserregung.

Hand in Hand damit ging eine liebevolle genaue Beobachtung der Kleinerscheinungen der Natur. Rousseau war ein Pflanzenfreund, der nicht zu offizinellen Zwecken sucht und sammelt, sondern aus Liebe zu den Blumen und Kräutern, deren Kenntnis es ihm ermöglicht, das große Naturschauspiel, das er bis jetzt nur als Ganzes gesehen hat, in seinen Einzelheiten zu erfassen. Das Botanisieren wurde Mode. Daneben aber bemühte man sich, die Schönheit und Eigenartigkeit der Farben und Umrisse aller Naturerscheinungen, das Pittoreske, zu erkennen und sprachlich wiederzugeben. Dafür hat Bernardin de Saint-Pierre in seinen Études de la nature 1785 (4 Bände) eine eigene Sprache erfunden, deren Elemente er der Malerei, der Wissenschaft und dem Leben entnahm. Später kam in Chateaubriand der Künstler und traf in der Fülle des sprachlich Pittoresken die schöpferische Wahl.

In England entwickeln sich die Erscheinungen übereinstimmend parallel. Das Pittoreske, die gesteigerte Natureinfühlung und die mystische Naturekstase treten nacheinander auf, vielleicht mit dem Unterschied, daß hier nicht nur die Prosa — William Gilpin, Uvedale Price, Ann Radcliffe —, sondern, auf Grund einer schon halb entwickelten Überlieferung, auch die Dichtung eines Wordsworth, Shelley, Keats, Byron und vor allem eines Scott sich des Pittoresken bemächtigt. Die ganze Entwicklung ist bodenständig, spontan. Doch wird kaum zu leugnen sein, daß auch Rousseaus Nouvelle Héloïse deutlich gewirkt hat. Byron gedenkt ihrer in seinem Liebeshymnus auf Clarens im dritten Gesang des Childe Harold. Auch Bernardin de Saint-Pierre hat in England sicherlich Spuren hinterlassen. Seine Werke sind dort schon früh bekannt. Die „Naturstudien" wurden 1796 ins Englische übersetzt.

Rousseaus und Bernardins Kunst, im sentimentalen Pittoresken vereinigt, tritt uns in schöpferischer Steigerung in der poetischen Prosa der Mrs. Radcliffe entgegen, deren Romane Naturschilderungen bergen, die für die damalige englische, vielleicht sogar europäische Literatur Neuland bedeuteten. In ihren „Mysteries of Udolpho" (1794) verschmelzen die Farben der Abendlandschaften harmonisch, als wollte die Erde den Himmel erreichen. Hin und her fließen die Geheimkräfte zwischen Menschen und Natur. Melancholie verleiht jedem Ding einen weicheren Ton. Felsenpartien, Wasserfälle, Sonnenaufgang, Sonnenuntergang in den Pyrenäen, in den Alpen, in den Apenninen, Nebelaufstieg, Wetterleuchten, Gewitter, südländische Pflanzen- und Blumenpracht, Sturm auf wütender See — das alles hat sie in großen Gemälden einheitlich, nicht katalogartig wie Thomson, bis in die reizendsten, kleinsten Einzelzüge hinein, formen- und farbenreich dargestellt — so überzeugend, daß wir ihr auch Irrtümer, wie die pyrenäischen Gletscher, gerne verzeihen.

Mit besonderer Vorliebe malt sie die Motive der damals beliebten Landschaftsmalerei eines Claude und eines Wilson: Meerbusen mit Felsenklippen oder Vorgebirge, das eine Turm- oder Schloßruine krönt. Ein Seevogel umfliegt den Turm, der in rosigen Abendsonnenschein getaucht ist, während graue Dämmerung den Strand umhüllt. In der Ferne gleitet ein Schiff vorbei. Immer wieder stellt sie dieses Bild in angenehmer Variation vor uns hin. Sehnsuchtsvoll singt Emily vom zerfallenen Wachtturm ihr Lied auf die Melancholie ins Meer hinaus. Aber stets erscheint das Bild als lebendige, eine innere Bestimmung erfüllende Wesenheit, nie bloße Manier, nie lächerlicher Ruinenkultus, der, wie gelegentlich bei William Gilpin und wie immer bei seinen ungeschickten Nachahmern, eine ungewollte Aufforderung zur Parodie enthält, welcher William Combe in seiner Reise des Dr. Syntax (1812) mit Rowlandsons trefflichen Karikaturen so glänzend nachgekommen ist (Abb. 41).

Von Mrs. Radcliffe hat Walter Scott die pittoreske Naturbeschreibung übernommen, die in seinen Epen viel bedeutender und kräftiger wirkt — Schloß Norham im Glanz der untergehenden Sonne (in „Marmion") — als in seinen Romanen, wo er hinter seiner Vorgängerin zurücksteht.

Scott darf vielleicht der Meister der rein pittoresken Dichtung genannt werden. Nach Ruskins Auffassung ist er der wahre Naturdichter, der die persönliche Einfühlung, Ruskins „pathetische Täuschung", vermeidet und der Landschaft ihre reine und allgemeine Wahrheit, ihr eigenes Temperament beläßt.

Von der pittoresken Kunst Scotts gelangen wir zu den großen Naturekstatikern, von denen uns einige im Zeitalter der Bekenntnisse das Ereignis ihrer mystischen Verzückung mit dem daraus sich ergießenden Wahrheitsquell erzählt haben: am ausführlichsten Wordsworth in seinem langen „Prelude" und dem kurzen „Tintern Abbey", skizzenhaft Coleridge



Abb. 41. Ruinenkultus, Karikatur von Rowlandson zu William Combes „Reise des Dr. Syntax".
(Connoisseur 1907, S. 214.)

in mehreren Gedichten, Shelley in seinem Hymn to Intellectual Beauty und Keats in den beiden kleinen Präludien Sleep and Poetry und As I stood tiptoe. Versuchen wir einmal, die der englischen Romantik gemeinsame poetische Mystik aus dieser Bekenntnisdichtung herauszuarbeiten.

Wordsworth hat zwei englische Gegenden eingefühlt, das Somersetshire im Südwesten, von wo aus er auf einer Wanderung in die prächtige Flußlandschaft des Wye in Monmouthshire und Herefordshire drang, und oberhalb der Tintern Abbey sein poetisches Glaubensbekenntnis ablegte — und später die Seegegend von Cumberland und Westmoreland, wo er in Grasmere und Rydal Mount jahrzehntelang wohnte. Da, wo steile Felsen und Waldeshänge auf den malerisch durch das Tal sich windenden Wye herunterschauen, erlebt er seine Naturverzückung und seine kosmische Intuition. Er besingt sie als echter Mystiker in der Ausdrucksweise der Religion. In dieser heitern und seligen Stimmung erleichtert sich uns das Gewicht des Geheimnisses dieser unfaßbaren Welt. Die Erregungen lenken uns sanft, bis daß der Atem dieser leiblichen Form, ja selbst die Bewegung des Blutes fast innehält und wir körperlich in Schlaf versinken und zu einer lebendigen Seele werden. Dann blicken wir in das Leben der Dinge. Diesem Nervenerlebnis, wo der Gang der Kräfte vom All durch den Körper zur Menschenseele hingeleitet wird, schließt sich die Wahrnehmung der göttlichen Immanenz an. Das Kausalitätsgesetz wird angewendet und die Ursache der Ekstase, die Naturerscheinung, wird Gott genannt. „Und ich habe gefühlt eine Gegenwart, die mich durchdringt mit der Freude erhabener Gedanken, die Ahnung einer Wesenheit, die alles tief durchwebt, deren Wohnstätte das Licht untergehender Sonnen, der runde Ozean, die lebendige Luft, der blaue Himmel und des Menschen Sinn ist." Der Immanenzerklärung folgt das pantheistische Glaubensbekenntnis auf dem Fuße: „Eine Bewegung und ein Geist, der alle denkenden Wesen und die Objekte alles Denkens treibt und alle Dinge durchrollt." So hat Wordsworth nach seinem ekstatischen unbewußten

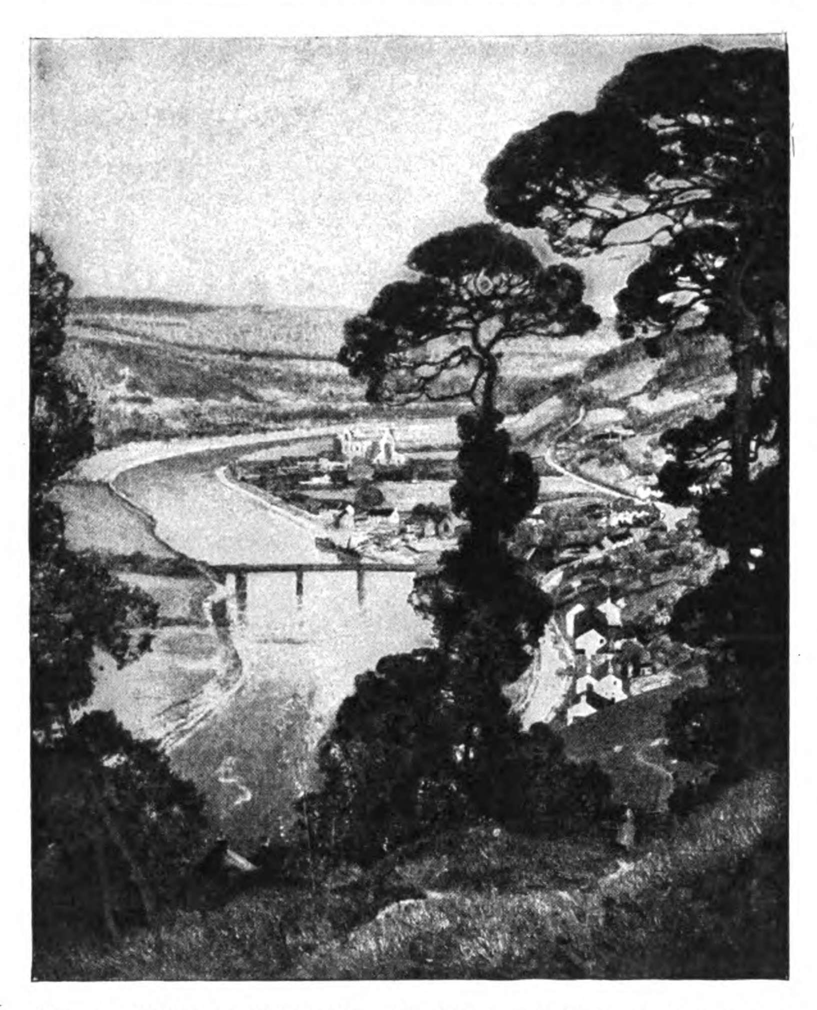


Abb. 42. Tintern im Tal des Wye. Gemälde von A. East. (Studio 1903, S. 47.)

Hineinfühlen sein bewußtes von Plato beeinflußtes Herausfühlen verstandesmäßig nachträglich als Pantheismus formuliert. Nachträglich! Denn Wordsworth hat zu diesem Bekenntnis die Worte erst fünf Jahre später (1798) gefunden, als er das entzückende Wyetal zum zweiten Male sah und der früheren jugendlichen Naturerregung gedachte. Er hat nie unmittelbar aus der Vision heraus gedichtet. Er läutert sie in der ernüchternden Verstandeshelle des nachekstatischen Normalzustandes und in der innerlich ausgeglichenen sozialen, politischen und religiösen Überlieferung seines Landes und seiner Zeit. Er dichtet aus den Erregungen heraus, die eine neue Erinnerung aufs neue erzeugte — emotion recollected in tranquillity. Er versöhnt Romantik und Überlieferung. Er spricht mit Wärme, aber auch mit jener dem Engländer teuern Schlichtheit und Vernunft, die alles von der Tradition Geheiligte gelten läßt. Seine kosmische Intuition verhilft ihm zu einer kräftigen Lebensbejahung, die mit der Glückseligkeit der bekehrten frommen christlichen Seele im Einklang steht.

Recht deutlich hat auch Coleridge die Steigerung des Lebenstones in Berührung mit der Natur verkündigt. Das Bergfieber flüstert ihm folgende Worte ein: „Je höher ich über die lebendige Natur, über die Menschen, die Rinderherden und die Vögel in Wald und Feld emporsteige, desto stärker wird in mir die Intensität des Lebensgefühls; das Leben erscheint mir dann als universaler Geist, der keinen Gegensatz hat noch haben kann." Keiner hat besser als er die mystische Kraft der Einsamkeit gefühlt, die alle Hindernisse zwischen dem All und dem Ich aus dem Wege räumt — vgl. sein Gedicht Fears in Solitude — und in unmittelbarer Berührung mit der Natur aus Luft, Sonne und Pflanze Geheimkräfte in die Menschenseele fließen läßt. Wie Wordsworth spricht auch er die göttliche Immanenz aus — „es schien Allgegenwart zu sein", sagt er in dem Gedicht Reflections on having left a place of retirement. Und später, als die Naturekstase ihn ewig verläßt, klagt er wie ein Verlorener und seine freudige Bejahung weicht der Lebensverneinung (Ode to Dejection).

Am stärksten zeigt sich uns die Naturekstase bei Shelley, dessen Hyperästhesie so deutlich in der Sensitive Plant, Spiegelbild seiner Selbst, zum Ausdruck kommt. Alle Sinnlichkeitsgrenzen will er in der Ewigkeit zerfließen lassen, um mit dem, was er bald

Geist der Schönheit, bald Geist der Natur, bald Geist der Liebe nennt, eins zu werden. „Plötzlich fiel dein Schatten auf mich; ich schrie laut, und in Entzücken faßten sich meine Hände.“ (Hymn to Intellectual Beauty.) In Dantesker Beatrice-Ekstase verzehrt, röchelt er wie im Todeskampf: I pant, I sink, I tremble, I expire (Epipsychidion); I die, I faint, I fail (Lines to an Indian Air).

Demgegenüber haben wir es bei Byron mit einer bloßen Einfühlung zu tun: There is a pleasure in the pathless woods, there is a rapture on the lonely shore (Childe Harold IV, 78). Er bleibt nach seinem eigenen Geständnis bei Rousseaus état d'âme stehen. „Für mich sind hohe Berge ein Gefühl“, sagt er am Genfer See (Ch. H. III, 72) und betont — besonders in diesem dritten Gesang — in nachträglichem Hinblick auf seine Einfühlung den Gedanken der Allbeseelung.

Keats bleibt in der Vergeistigung der Natursinnlichkeit so hübsch auf halbem Wege in fühlbarer Nähe der Sinnlichkeit stehen und schafft sich von hier aus in spontan symbolischem Schauen einen neuen, einen romantischen Polytheismus. Er erfühlt schon früh nach seinem Präludiumbekenntnis das Einssein der sinnlichen Naturformen und der ästhetischen Kunstformen.

Dieses gesteigerte Natureinfühlen und diese Naturekstase rufen einer besonderen dichterischen Form. Es ist natürlich, daß unter einer starken Gefühlsherrschaft dem Naturding — Wind, Fluß, Wolke, Vogel, Blume, Schönheit —, das im gegebenen dichterischen Moment die ekstatische Kraft auszustrahlen scheint, der Hymnus zugesungen wird. So entsteht eine große Naturdichtung der zweiten Person, eine gewaltige, mit Reflexion durchwobene „Du“-Verherrlichung, gleichgültig, ob der Dichter selber sie Hymnus oder Ode nennt, oder auf die Gattungsbezeichnung verzichtet und sich, wie Wordsworth und Shelley, mit der einfachen Sendung „An die Lerche“, „An den Kuckuck“, „An das Maßliebchen“, „An die Nacht“, „An den Mond“ begnügt. Wenn Gott überall war, so richtete sich der Lobgesang auf ihn jeweilen an die Seele einer von jenen vielen tausend Naturerscheinungen, in der er sich gerade mit der Poetenseele vereinigt fand. In seinem Gedicht über die Wolke geht Shelley mystisch über das „Du“ hinaus, das ihm zum „Ich“ wird.

INDIVIDUALISMUS.

Auch in der leidenschaftlichen Ausdruckgebung des Individualismus paßt England seinen Gang dem geistigen Rhythmus Europas an, der in der französischen Revolution in mächtigen Tatenreihen tobt. Unter seinem Taktschlag baut sich eine von allen religiösen Einflüssen befreite Sozialphilosophie auf, die nicht transzendental, sondern positiv idealistisch das Problem des Glückes auf Erden zu lösen sucht. Das Individuum soll, um seine Bestimmung zu erfüllen, durch Erziehung und Neugestaltung der sozialen Verhältnisse von aller Erdrückung befreit werden.

Rousseau sah die Erreichung dieses Zieles in seinem rationalistischen und moralischen Individualismus, der in leidenschaftlicher Überzeugung von der Unabänderlichkeit des Menschentypus die Verwirklichung der in der Vernunft gegründeten ewigen Menschenrechte forderte.

Die Enzyklopädisten mit Condorcet an ihrer Spitze glaubten an die Einheitlichkeit der materiellen und geistigen Welt, die von allgemein gültigen mechanischen Gesetzen beherrscht wird, aus denen auch die ganze Sitten- und Staatslehre abgeleitet werden kann. Im Gegensatz zu Rousseaus sich gleich bleibendem Menschentypus erkannten sie eine unbeschränkte Vervollkommnungsfähigkeit des Menschen und der Gesellschaft und stützten sich in ihrer Forderung einer Gesellschaftsumwälzung als mechanistische Individualisten nicht auf Rousseaus unveränderliche Menschenrechte, sondern in kühler, sicherer Berechnung auf die Vernunftwissenschaft.

Dieser mechanistische Individualismus der Enzyklopädisten fand in dem englischen Philosophen William Godwin einen eifrigen Fürsprech, der seinerseits wieder auf Wordsworth, Coleridge, Southey und namentlich Shelley gewirkt hat. Sie alle haben gierig Godwins Buch „An Enquiry concerning Political Justice", 1793, dieses große System einer Vernunftslehre, gelesen. Angeboren ist dem Menschen nur die Vernunft, die, wie das Rasiermesser, das nur schneiden kann, stets nur die Wahrheitserkenntnis betätigen muß. Alle andern Kräfte: Leidenschaft, Instinkt, Neigung, Gefühl, sind nur durch Wiederholung unbewußt gewordene verschleierte Denkakte, Gewohnheiten, die, wenn sie sich der Vernunft vorgeschoben haben, ihren klaren Blick vorübergehend trüben können. Die Vernunft allein aber soll der Wahrheit gegenüberstehen. Handle deshalb nie unüberlegt, d. h. gefühlsmäßig!

Schon vor Bentham fordert Godwin das Glück der größten Zahl als Leitstern der Vernunft in ihrer Begründung der Sitten. Soll sie aber ihr Ziel erreichen, so genügt es nicht, sie von den äußeren Fesseln politischer Unterdrückung zu befreien. Sie muß auch ihre inneren Schranken stürzen: die Gefühle, Freundschaftsgefühl, Familienliebe, religiösen Glauben, altüberlieferte Ehrbegriffe, Tugend, Verpflichtung auf Haltung alter gegebener Versprechungen, Dankbarkeit. Denn diese Gefühle binden oft schon vor aller Vernunftsüberlegung unser moralisches Handeln. Die Umwälzung der herrschenden Gesellschaftsordnung ist nötig, um auf ihren Ruinen das zukünftige Glück der Menschen aufzubauen, deren Gleichheit, die vor der Vernunft besteht, durch Despotie und Priesteraberglauben zerstört worden ist. Doch kann nicht, wie es Frankreich versucht, brutale Gewalt, sondern nur die Überzeugung und die Vernunftbefreiung in jedem Einzelwesen die Erlösung bringen. Wie sieht es im Godwinschen Zukunftsstaat aus? In ihm gibt es keine Ehe, da sie die Freiheit der Vernunft hemmt, keine Gerichte, keine Gefängnisse, keine Galgen — denn Verbrecher sind nur arme Unwissende oder Verirrte —, kein Eigentum. Am liebsten auch keine Regierung, die im höchsten Fall in der Übergangszeit — vor der Verbrüderung aller Völker — die nationale Verteidigung sichern und das Individuum gegen allfällige Fehlschritte der andersindividuellen Vernunft schützen soll. Im übrigen singt Godwin das Lob der Anarchie, die auf dem Wege des unbegrenzten Fortschritts eine herrliche, eine stärkere und schönere Menschheit entwickeln wird, wo Geisteskräfte wohltuend und erhaltend auf den Körper wirken und durch wissenschaftliche Verhinderung der Krankheit das Menschenleben endlos verlängert wird. Godwin schenkte den damaligen Dichtern eine Philosophie, zu der sie Stellung nehmen und die sie auch überwinden mußten. Denn ihr mechanistischer Grundton war geradezu kunstfeindlich. Sie steckte zuerst — etwa seit 1794 — Coleridge und Southey an, deren Pantisokratie sich zunächst zu einem großen Teile auf Godwins Political Justice aufbaute. Aber Coleridge versöhnte ihren reinen Vernunftsmechanismus mit Gefühl und Mystik und hat eigentlich schon dadurch Godwin überwunden. Sein mit Southey gemeinsam verfaßtes Drama „The Fall of Robespierre, an historic play" 1794 führte seinen Zeitgenossen in verschiedenen Charakteren die Gefahr der Godwinschen Vernunftsmoral vor Augen. Southeys Jugenddichtung spiegelt weniger Godwins Lehre als die allgemeinen Ideen der französischen Revolution — Gleichheit in „Wat Tyler", Menschheit in „Joan of Arc". Noch viel stärker wurde Wordsworth in Godwins Bannkreis gezogen. Was dessen Lehre ihm bedeutete, hat er später im „Prelude" und in der „Excursion" rückblickend geschildert. Dort zeigt er uns den für die Revolution begeisterten Jüngling, der das hohe Lied der Vernunft singt. Hier stellt er dem Einsiedler, dem Wordsworth der Revolution, der sich an den Harmonien ihrer Stürme berauscht, den Wanderer, den geläuterten Wordsworth, gegenüber, dessen Begeisterung zu ruhiger Gelassenheit geworden ist. Die Überwindung als Erlebnis spielt sich uns in seinem Drama „The Borderers" (1795—96) ab, wo er in der Gestalt Oswalds die Godwinsche Moral ad absurdum führt. Wie Coleridge wendet er sich von Godwins mechanistischer Theorie Burkes realistisch historischem Staatsdogma zu.

Im Gegensatz zu Wordsworth hat Shelley äußerlich Godwin nie abschütteln können, obschon auch er zu dessen innerer Überwindung gelangen mußte. Godwins Traum eines goldenen Zeitalters träumte er als Dichter nach und schrieb „Queen Mab", diese episch-lyrische Auseinandersetzung mit dem deistischen 18. Jahrhundert. Aber einem Ekstatiker konnte Godwins Intellektualismus nicht genügen, und so ist schon Queen Mab ein Stück Intuitionspoesie inmitten der Programmdichtung. Und immer höher steigt in Shelley der Dichter über den Philosophen.

Wie, wenn aber Godwin nicht überwunden wurde? War es da nicht unvermeidlich, daß seine Lehre, die die Vernunft auf den Herrscherthron erhob, die alle Gefühlskräfte, Mitleid,

Dankbarkeit, Verwandtenliebe, als Motive des Handelns ausschaltete und jede Tat nur aus kühler Überlegung hervorgehen ließ, vom Bösewicht als seine eigenste Philosophie beansprucht wurde? In Frankreich baut der Marquis von Sade ein Vernunftssystem des Lasters auf. In Deutschland bringt Schiller in Franz Moor den räsonnierenden Schurken auf die Bühne. In England stellen die Romane den Typus des Verbrecherphilosophen als abschreckendes Beispiel hin: John Moores „Zeluco" 1782, Thomas Holcrofts „Anna St. Ives" 1792, sogar Godwin selber in „Caleb Williams" 1794, „St. Leon" 1800. Vor allen Dingen ist es wieder die geniale Mrs. Radcliffe, die diese Gestalt überzeugend und durch Hinzufügung der dämonischen Elemente fesselnd zu formen weiß.

Sie wählt — auf Shakespeares oder der Renaissance Spuren wandelnd? — den schönen, stolzen Mann aus edlem Geblüt. In „The Romance of the Forest" verurteilt Philipp de Montalto die menschliche Scheu vor dem Mord mit der Überzeugung des mechanistischen Individualisten, der weiß, daß Mitleid, Furcht, Angst vor Blutvergießen bloße Sittenhemmungen sind. Ihm hat Wordsworth seinen Oswald in „The Borderers" nachgemodelt. In „The Mysteries of Udolpho" verkörpert Graf Montoni — der verkappte Räuberhauptmann, dämonisch, finster, grausam — den systematischen Schurken mit der vornehmen Gebärde und den alle Leidenschaft verhüllenden unveränderlichen Gesichtszügen. Das Magische dieser düstern Gestalt steigert sie in ihrem letzten großen Roman „The Italian" in Schedoni zu packender Wirkung.

Feuer, Leidenschaft, Berechnung und Verbrechertum erleben hier ihre Sichtbarwerdung in einem Typus, in dem die neuerliche Forschung mit Recht den Vorentwurf zum Byronschen Helden erkannt hat. Gewiß hat Byron gegenüber Mrs. Radcliffe seinen Heldentypus durch das übersinnliche und sentimentale Element genial gesteigert, um zur Harold, Manfred und Kain zu gelangen. Aber die geheimnisvollen Seeräuber und Abenteurer seiner ersten lyrischen Erzählungen tragen deutlich die Züge Schedonis. So senkt sich in Byrons gesellschaftverachtenden Individualismus ein Stück Aktivismus — Satanismus nannten es seine Feinde —, der ein Auswuchs von Condorcets und Godwins mechanistischem Individualismus ist.

ROMANTISCHE POETIK.

Zwei der genannten Dichter verraten die bei den deutschen Romantikern so stark vertretene Neigung zum poetischen Theorisieren. Wir müssen deshalb, bevor wir zur Einzelbetrachtung übergehen, die romantische Poetik Wordsworths und Coleridges in ein paar Strichen zeichnen.

Wordsworth schickte der zweiten Auflage seiner lyrischen Balladen (1800) eine lange Vorrede voraus, die den Wert eines wichtigen Dokuments der englischen Romantik besitzt. Der Vorrede hat er noch einen ergänzenden Aufsatz und einen Anhang beigefügt. Dazu kommt als ein weiteres wertvolles Dokument die Vorrede zu der Ausgabe seiner Gedichte vom Jahre 1815.

In der Vorrede zu den Lyrischen Balladen erklärt er als Urquell der Dichtung „die Erregung, deren man sich nachträglich in Ruhe erinnert", das berühmte „emotion recollected in tranquillity". Die von uns in Ruhe vorgestellte Emotion steigert sich derart, daß sie die Ruhe verdrängt und wieder die ursprüngliche Intensität erreicht. Aus dieser Verfassung heraus dichtet man. Wordsworth erhebt die Geschehnisse des gewöhnlichen Lebens zum Gegenstand der Dichtung, denen seine Phantasie Farbe verleiht. Er wählt das Bauernleben, das den wesentlichen Leidenschaften keinen Zwang auferlegt, ihnen vielmehr in kräftiger Sprache ungehinderten Ausdruck verleiht und sie mit den schönen Formen der Natur verbindet. Diese einfache, derbe Sprache will Wordsworth in seine Dichtung aufnehmen, da er davon überzeugt ist, daß zwischen Poesie und Prosa kein wesentlicher Unterschied besteht. Mit Heftigkeit wendet er sich gegen den überlieferten dichterischen Formenapparat (poetic diction) und vor allen Dingen gegen die Personifikation, die Thomas Gray auf die Spitze getrieben hatte.

Die Vorrede zu den Gedichten vom Jahre 1815 bringt die Erörterung über den Unterschied zwischen Fancy und Imagination, eine literarische Tüftelei, die viel Staub aufgeworfen und einer ursprünglich gekünstelten Unterscheidung bleibende Geltung verschafft hat. Die Fancy ist Laune, absichtliche dichterische Täuschung, die unbekümmert um Wahrheit und Wirklichkeit ihre eigenen Gefühle in die Dinge hineinlegt. Sie will nur das Gemüt durch unerwartete Verwandlungen der Situationen und mühelos angehäufte Bilder ergötzen. Alles Lügen-

hafte schiebt Wordsworth ihr zu und nennt später in bezeichnender Weise seine weniger guten Gedichte „poems of fancy". Ganz anders die Imagination, die wahrheitsgetreu sieht und nur das Biegsame, der plastischen Formgebung Fähige, zu ihrem Stoffe wählt, die ihre Bilder auf die dem Objekt inhärenten Eigenschaften aufbaut und so durch ihr Wahrheitselement auf unser Gemüt wirkt. Sie ist schöpferisch, verwandelt Vielheit in Einheit und Einheit in Vielheit, wie Miltons Bild von Jehovah mit seinen Heeresscharen zeigt: Attended by ten thousand thousand Saints He onward came: far off His coming shone.

Unterdessen hat Coleridge als eifriger Romantiker für den Individualismus gekämpft, den er mit dem absoluten Universalismus des Klassizismus zu versöhnen sucht. Gleich von Anfang an — in seinem Essay on Taste, 1810 — faßt er eines der schwierigsten Probleme an. Wie sammle ich ästhetische Grundsätze? Nicht deduktiv wie Spinoza, nicht historisch durch Anreihung aller bisherigen Prinzipien, sondern a priori wie Kant durch die Vernunftsfunktion des Geschmacks, der nicht durch Seinsbegriffe, sondern durch Wertbegriffe die menschlichen Beziehungen zum Gegenstand ausdrückt. „Geschmack ist die geistige Wahrnehmung eines Gegenstandes, verbunden mit einer deutlichen Beziehung auf unser eigenes Empfinden von Lust und Unlust, Gefallen und Mißfallen, das aus der geistigen Wahrnehmung des Gegenstandes unmittelbar hervorgeht." Wie arbeite ich den Begriff des Schönen heraus? Wie Kant in der Kritik der Urteilskraft (erstes Buch, zweites Moment), durch sauberes Unterscheiden des Schönen vom Angenehmen. Coleridge hat auch die Unterschiede zwischen dem Schönen, Wahren, Guten und Nützlichen herausgearbeitet und das Urteil des 18. Jahrhunderts, das das Schöne nur als das moralisch Nützliche betrachtete, umgestoßen. „Die Schönheit ist keinem Dinge dienstbar, als sich selbst." Er ist ein überzeugter Anhänger der Kantschen Auffassung vom interesselosen Gefallen. „Das Angenehme und das Gute erregen den Wunsch nach der wirklichen Existenz der betrachteten Vorstellungen oder Ideen, während die Empfindung der Schönheit befriedigt ruht in der reinen Betrachtung . . ., gleichgültig, ob dies ein fingierter Apollo oder ein realer Antinous ist."

Nun machte Coleridge die Bekanntschaft mit Schellings Schriften. Dieser war in seiner „Antrittsrede über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur", 1807, zur Auffassung der Schönheit als Vielheit in Einheit gelangt. Darauf fußend erweitert Coleridge in seinem Essay on the Fine Arts, 1815, seine Theorie des Schönen, das ihm jetzt „multeity in unity", d. h. Universalismus im Individualismus ist. Schelling hatte aber auch in seinem „System des transzendentalen Idealismus" (1800) gezeigt, daß die Tätigkeit des Künstlers der schaffenden Natur gleich sei. Die Natur selber ist ein Gedicht, wie die Dichtung eine Welt ist. Der romantische Dichter wird so zum Propheten der Weltanschauung und steigert sich das Dichtungsobjekt zum Kosmos. Jetzt eröffnen sich Coleridge neue Weiten. Er will das Verhältnis des Künstlers zum absoluten Gut in einem autobiographischen Werk enthüllen und schreibt die Biographia Literaria, die 1815 fertig und 1817 veröffentlicht wurde. Wie ihr Untertitel beweist, sollte sie ein Buch der Bekenntnisse, die Geschichte seines Denkens sein: Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions.

Er bekennt sich als einen Suchenden, der von Hartley den Weg zu Spinoza und den Mystikern und schließlich zu Kant und Schelling fand, der ihm den Begriff der „Ineinsbildung" schenkte, die Coleridge in seiner Freude an griechischen Neuprägungen „eisemplastische" Fähigkeit nannte. Aus ihr heraus erfaßt er den Unterschied zwischen Imagination und Fancy, Bildungskraft und Einbildungskraft, den er schon fertig vorfand in Jean Paul Richters „Vorschule der Ästhetik" I, § 5, wo ausgeführt wird, daß die Einbildungskraft die dem Gedächtnis dargebotenen Bilder willkürlich zusammenbringe, die Bildungskraft aber alle Teile zum Ganzen verbinde und neue, eigene Formen schaffe. Kants produktive und reproduktive Imagination wiederholte in anderer Formel dieselbe Unterscheidung und der „Versuch über die Einbildungskraft" (1797) des heute vergessenen G. Maaß lieferte Coleridge die Auffassung von der Bildungskraft als Attribut der Genialität im Gegensatz zum Talent, dem nur Einbildungskraft eignet.

Die eisemplastische Fähigkeit der Bildungskraft, die die Vielheit der Erscheinungen in Eins drängt und das Allgemeine im Besonderen zeigt, war auch in den Lyrischen Balladen an der Arbeit gewesen; denn auch hier wurde das Typische mit dem Individuellen, die Aufregung mit der Ordnung, die Natur mit der Kunst vereinigt. Die Zeit, wo Wordsworth und Coleridge, wo die englische Literatur diese Fähigkeit beweisen konnte, war deshalb auch ein Ereignis in Coleridges Geistesleben und so flocht er ganz naturgemäß eine Besprechung dieser Lyrischen Balladen in seine Biographie ein. Dies zwingt ihn aber, zu seinem Freunde Wordsworth Stellung zu nehmen. Taktvoll vorgehend, zeigt er, daß dessen Theorie schief, dessen Werk aber im allgemeinen gut ist. Vor allen Dingen bekämpft er Wordsworths Ansicht, es bestehe kein wesentlicher Unterschied zwischen gebundener und ungebundener Rede. „Das Versmaß ist die eigentliche Form der Dichtung, ohne die sie unvollkommen und mangelhaft ist." Er unterscheidet drei Gruppen der Rede: die der Poesie eigene, die der Prosa angemessene und die beiden gemeinsame oder neutrale Rede, eine Rettungsplanke für ein gutes Stück Wordsworthscher Dichtung. Wordsworth steigt zu oft in

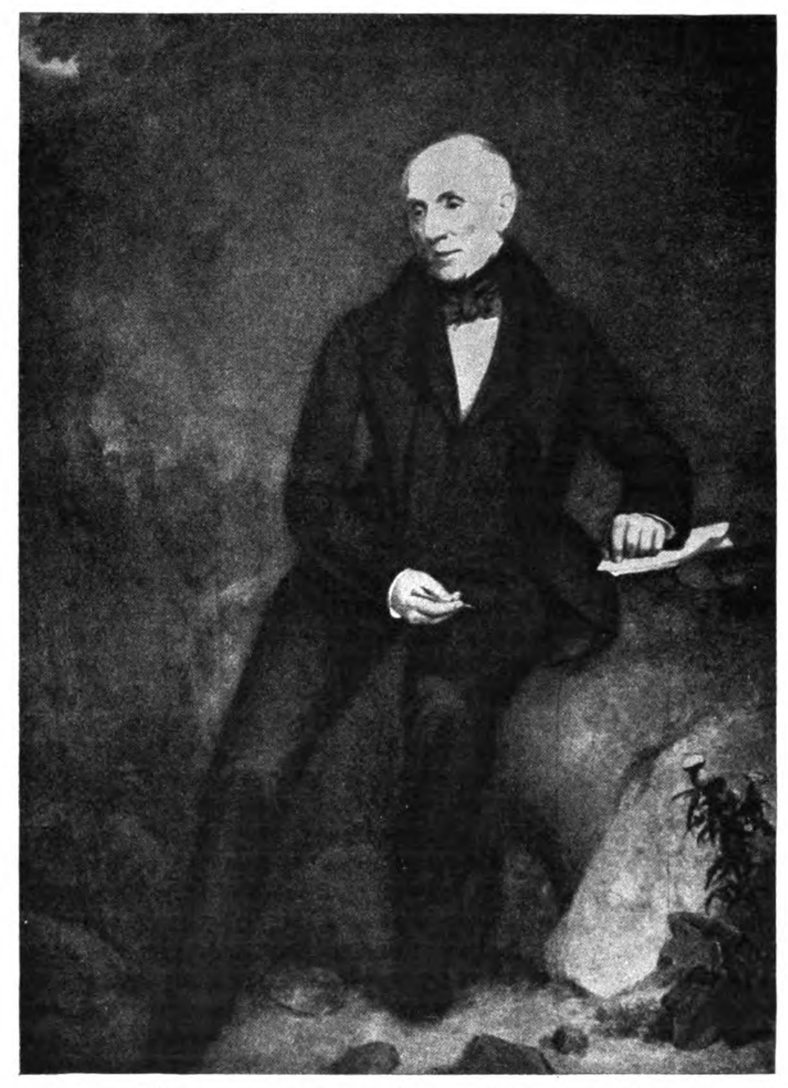


Abb. 43. William Wordsworth. Nach dem Bildnis von H. W. Pickersgill.

die zweite Stilart hinab. Er ist groß als kontemplativer, weniger glücklich als beschreibender Dichter, am größten, wenn er die Natur durch das Medium seiner Persönlichkeit ziehen läßt.

Die Biographia Literaria ist ein ungeordnetes, anekdotenhaftes, aber geniales Durcheinander. Sie wurde schlecht aufgenommen, verfehlte aber ihre Wirkung nicht. Das zeigt sich in der berüchtigten Fancy- und Imagination-Erörterung. Zuerst nahm Lamb in seinem Aufsatz „The Genius of Hogarth", Reflector 1811, die Definition der Bildungskraft an. Er hatte Coleridges Formel in einem Gespräch aufgeschnappt. Eine Äußerung Coleridges in Southeys Omniana (1812) veranlaßte Wordsworth, die Begriffsunterscheidung in die schon besprochene Vorrede zu seinen Gedichten des Jahres 1815 einzuführen, mit Bedenklichkeiten und Mißverständnissen, die Coleridge in seiner Biographia Literaria durch seine ausführliche Definition richtiggestellt hat. Die Frage ist also zuerst von Coleridge, nicht von Wordsworth aufgeworfen worden. Durch Wordsworth angeregt, tut Keats in einem Brief (1817) ein paar Äußerungen über invention, fancy, imagination — in allen drei Punkten ein deutliches Echo von Wordsworths Vorrede uns zurufend. Die Coleridge'sche Formel kommt dann wieder zu Ehren in Leigh Hunts Schrift „On Imagination and Fancy" (1844) und spukt weiter in Emersons „Poetry and Imagination" und in Ruskins „Modern Painters" III, II, 3 und 4.

In Coleridge hat die romantische Poetik ihren Höhepunkt erreicht.

XI. DIE DICHTUNG WORDSWORTHS, COLERIDGES, SOUTHEYS, LANDORS UND SCOTTS.

WORDSWORTH.

William Wordsworth wurde geboren am 7. April 1770 zu Cockermouth in Cumberland, nördlich des berühmten Seebezirkes, dessen Dichter er werden sollte, als zweites Kind des John Wordsworth, der Rechtsanwalt und juristischer Agent des Großgrundbesitzers Sir James Lowther und nachmaligen Grafen von Lonsdale war. Mit acht Jahren verlor er seine Mutter und wurde dann mit seinem Bruder Richard in das Gymnasium — Grammar School — des benachbarten Dorfes Hawkshead geschickt. Seine Schulkameraden, meistens Söhne von Pächtern der Umgebung, brachten die derben Sitten ihres Elternhauses mit. Als Wordsworth dreizehn Jahre alt war, starb sein Vater. Jetzt hören wir von traurigen Ferien, die William mit seinen Brüdern John und Christopher und seiner Schwester Dorothy im Hause seiner hartherzigen Großeltern mütterlicherseits, den Cooksons, in Penrith — ebenfalls in Cumberland — verbringen mußte. Von Hawkshead ging es im Oktober 1787 nach St. John's College in Cambridge, wo er bis 1791 blieb. Er bekümmerte sich nur wenig um seine Studien. Als die Examenszeit heranrückte, verreiste er mit einem Freunde im Juli 1790 in die Schweiz, die er wie ein Handwerksbursche mit dem Stab in der Hand durchwanderte. Schließlich erwarb er im Januar 1791 seinen Bachelor of Arts und ließ sich sogleich in London nieder, wo er planlos dahinlebte, nachdem er jeden Gedanken an einen Beruf aufgegeben und seine Armut gelassen hingenommen hatte. Er war aber unzufrieden mit sich selbst. Eine düstere Stimmung bemächtigte sich seiner, die seine Naturbegeisterung allmählich überwand.

Die Ereignisse der französischen Revolution wirkten tief einschneidend auf sein Fühlen und Denken. Er hatte ja ein Stück des großen Weltgeschehens sinnlich wahrgenommen. Er war 1790 auf seinem Wege in die Schweiz in Calais am Vorabend der Foederation gelandet. Im folgenden Jahre zog er noch einmal nach Frankreich hinüber und blieb dort vom November 1791 bis zum Dezember 1792. Er erlebte die Aushebung der Freiwilligen, die Ausrufung der Republik und befreundete sich mit einem der Helden der Revolution, dem Hauptmann Michel Beaupuy, dem er im „Prelude" ein bleibendes Denkmal gesetzt hat. Nach England zurückgekehrt, lebte er in Penrith, haßte König, Regent und Ministerium (vgl. „Guilt and Sorrow") und machte die Gesellschaft für alles menschliche Elend verantwortlich. Als dann aber die Revolution in eine Schreckensherrschaft ausartete, begann er an der Richtigkeit der Ideen Godwins, zu denen er sich zuerst bekannt hatte, zu zweifeln. Ein düsterer Pessimismus, der in seiner Tragödie „The Borderers", einer Nachahmung der „Räuber", seinen Ausdruck fand, beherrschte ihn.

Unterdessen ließ er sich im Herbst 1795 mit seiner Schwester Dorothy in Racedown in Dorsetshire nieder. Die Zinsen einer Erbschaft von Ł 900 genügten den beiden, um sorgenlos und bescheiden zu leben. Die Geschwister durchwanderten die prächtige Gegend, an deren Schönheiten sie sich berauschten und deren einfaches Menschentum sie zu beständiger teilnahmsvoller Betrachtung reizte. Im Sommer 1797 zogen sie von Racedown nach Alfoxden, im Schatten der Quantock-Hügel an der Nordküste von Somersetshire, um in der Nähe Coleridges zu sein, der damals in Nether Stowey weilte. Hier teilte sich Wordsworth Coleridges Transzendentalismus mit, während Wordsworth Naturbegeisterung, Platonismus und Plotinismus seinem neuen Freunde zu vermitteln wußte. Wordsworth war schon der innerlich Abgeklärte, der geistig Bekehrte, der seine Lebensaufgabe klar vor Augen sah. Er wollte von seinem schlichten ländlichen Heim aus der Welt seine Gedanken über Natur, Mensch und Gesellschaft dichterisch verkünden und das Heil, das er gefunden, einer kranken Zeit mitteilen. So entstand schon im März 1798 der Plan zu seinem großen Lebensgedicht „The Recluse", an dem er siebzehn Jahre lang arbeitete, ohne es vollenden zu können. Drei Teile davon sind erhalten: „The Recluse" 1800 (erst 1888 veröffentlicht), „The Prelude" 1798—1805 (gedruckt 1850), „The Excursion" (1814 veröffentlicht). So entstanden aber auch die berühmten „Lyrical Ballads" (1798), eine kleine Sammlung von Gedichten, die er gemeinsam mit Coleridge verfaßt hatte. Nach ihrer Veröffentlichung fuhr er mit seiner Schwester und Coleridge nach Hamburg und von dort mit Dorothy allein nach Goslar, wo er den Winter zubrachte. Er wollte gründlich Deutsch lernen, machte aber nur wenige Bekanntschaften und begnügte sich mit dem Lesen deutscher Bücher.

Nach seiner Rückkehr nach England (1799) mietete er sich mit seiner Schwester in einem einfachen Landhäuschen, Dove Cottage, in Townend bei Grasmere im Seebezirk ein. Hier blieb er bis 1808, als er ein größeres Haus, die Pfarrei, in Grasmere bezog (Abb. 44). Im Jahre 1802 vermählte er sich mit Mary Hutchinson aus Penrith, mit der er in glücklicher, mit Kindern gesegneter Ehe lebte.

Mit dem Jahre 1805 begann das französische Kaiserreich, und damit schlugen Wordsworths revolutionäre Sympathien vollständig um. Er streifte jeden Gedanken an eine große gesellschaftliche Umwälzung ab und glich

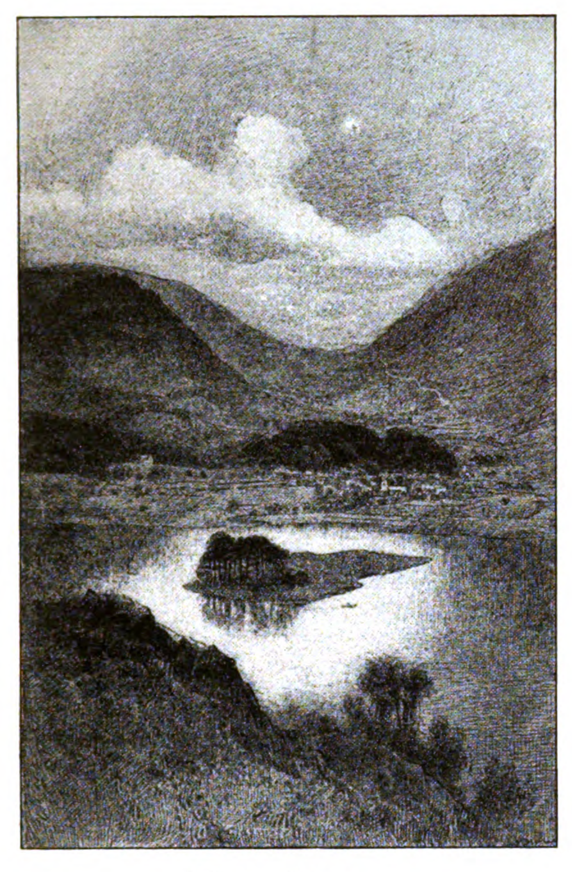


Abb. 44. Grasmere.
(Aus W. A. Knight, Through the Wordsworth Country. London 1906.)

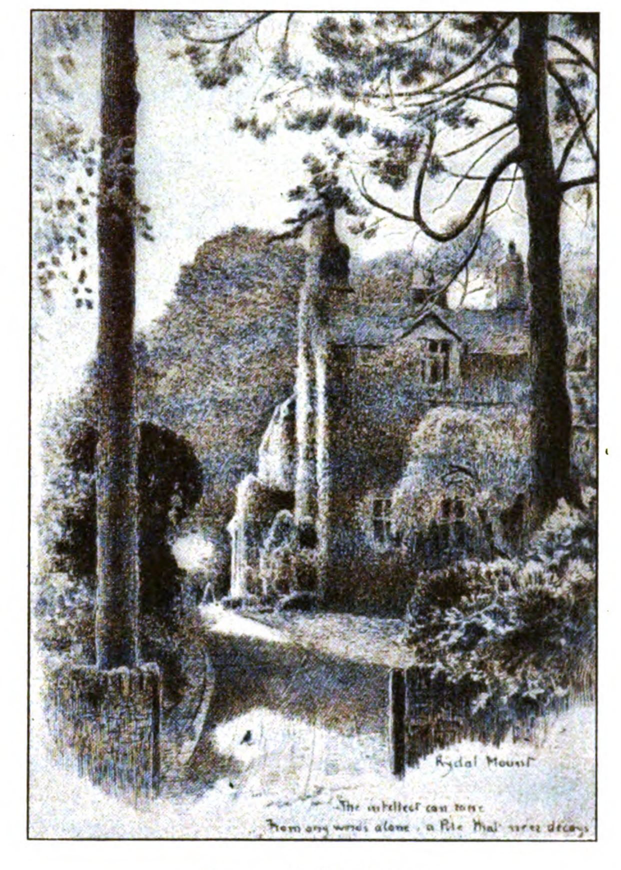


Abb. 45. Rydal Mount.
(Aus W. A. Knight, Through the Wordsworth Country. London 1906.)

sein Sinnen und Trachten immer mehr der überlieferten politischen Ordnung an. Damit kommt auch eine Periode in seinem Leben zum Abschluß, in der er schon sein Allerhöchstes — die kurzen Gedichte von 1798, Tintern Abbey, Recluse, Prelude, Excursion — geleistet hat.

Es fallen auch Schicksalsschläge in dieses reine, stille Leben: sein Bruder John, der Schiffskapitän ertrinkt (1805), zwei Kinder sterben ihm früh weg, sein Freund Coleridge sinkt durch Opiumgenuß immer tiefer. Alles das bedrückt sein Gemüt und lähmt seinen dichterischen Schwung. Er hat künstlerisch schon zuviel verausgabt und die geistige Erstarrung tritt bald ein. Aber er wehrt sich lange und tapfer dagegen. Er sucht Trost in der Pflichtbegeisterung — Ode to Duty (1805) —; im Unsterblichkeitsgedanken — Ode on Intimations of Immortality (kurz nach 1805) —, in der Vaterlandsliebe — Sonette der Gedichtsammlung 1807 —; er verzichtet auf die dichterische Erörterung und wandelt in „The Whyte Doe of Rylstone" (1807) im Reiche der Bildungskraft. Die Rehkuh ist ihm das Symbol der Vergangenheit und der Erinnerungen, die das gegenwärtige Leiden in süße Melancholie verwandeln. Er wird zum Stoiker, der in „Laodamia" (1814), einer Eingebung in Virgils Aeneis VI folgend, seine Liebe in Excelsis feiert. Gelegentlich bricht auch wieder die lyrische Kraft in altem Glanze aus — in ein paar Stücken der Gedichtbände des Jahres 1807 (She was a phantom of Delight; Stepping Westward; The Solitary Reaper) und noch einmal viel später ganz herrlich in den Zeilen „Composed upon an Evening of extraordinary splendour and beauty" 1818. Dann stellt er sich in den Dienst des Anglikanismus und schreibt seine Sonette „Ecclesiastical Sketches" 1822. Er veröffentlicht noch mehrere z. T. unbedeutende Bändchen. Äußerlich war sein Stern im Steigen begriffen. Er wurde 1813 zum Markenverteiler für Westmoreland ernannt, so daß er im folgenden Jahre (1814) von Grasmere nach Rydal Mount bei Ambleside übersiedeln konnte (Abb. 45). Hier lebte er bis zu seinem Ende. Nach Southeys Tode wurde er 1843 Poeta Laureatus. Er starb am 23. April 1850.

In Wordsworth bewundern wir das ehrliche Ringen um eine aufrichtige, reine Kunst und, damit Schritt haltend, das Herunterschaffen — in der Ekstase — von Ewigkeitswerten, die er zu seiner großen das Jahrhundert durchhallenden romantischen Sendung gestaltet hat. Zunächst galt es, groß im Kleinen zu werden. In seinen frühesten Werken — Descriptive Sketches und Evening Walk, beide 1793 — windet er sich hilflos in den Fesseln einer falschen Form. Er hat Gefallen gefunden am ornamentalen Stil des 18. Jahrhunderts und schreibt seinen „Abendspaziergang" im heroischen Reimpaar, dessen streng abgesteckte Taktgruppen seine Gedankenstränge zerschneiden. Von Thomson, Collins, Gray und Thomas Warton übernimmt er Archaismen und geschmacklose Personifikationen, von Erasmus Darwin eine gekünstelte Naturmalerei, von Bowles und Beattie den Schwermutskultus. Bald schämt er sich dieses unnatürlichen Stiles, streift den alten Schwulst und Zierat ab und schafft — z. T. an Cowper, Burns und Percys Balladen sich anlehnend — eine neue, der alltäglichen Rede entnommene Dichtersprache, nackt, zierdelos, von übertriebener Schlichtheit, aber rein und in vollem Gleichgewicht mit der Idee.

So tritt er uns als Dichter der „Lyrical Ballads" (1798) entgegen, jener Sammlung schlichtester Verse, die aber mit dem wunderbaren, die ganze Größe Wordsworths ahnen lassenden „Tintern Abbey" abschließen. Er enthüllt sich hier als Erfinder einer neuen dichterischen Form, der lyrischen Ballade, die in allen möglichen Schattierungen auftritt und zu der bei ihm später so häufigen rückblickenden Meditation hinüberführt.

Bald haben wir es mit einer moralisch abschließenden Anekdote in Versen zu tun (Anecdote for Fathers, shewing how the art of lying may be taught), bald mit psychologischen Gedichten in epischer Umkleidung. In dem wohlbekannten „We are Seven" läßt er uns in die Kinderseele blicken und löst kindlich naiv halbwegs das Problem des Lebensgeheimnisses. In dem als banal und einfältig verschrienen „The Thorn" will er zeigen, wie der Aberglaube auf den Geist wirkt. In „Goody Blake and Henry Gill" erläutert er an einem Beispiel nach Erasmus Darwins „Zoonomia" die Theorie, wonach der Geisf an unserm Körper Wandlungen vornimmt, die uns übersinnlich anmuten. Henry Gill hat die arme Blake geschlagen, weil sie in kaltem Winter aus seinem Gartengehege Holz entwendet hat. Sie betet zum Himmel, nie möge Gill sich wieder erwärmen können. Gills Phantasie sieht schon, wie die Erfüllung des Gebets sich seinem Körper mitteilt, der in der Tat nie mehr warm werden kann. Ähnlich — aber naturpsychologisch — ist die lange Erzählung von „Peter Bell", dem rohen Hausierer, der unter der Macht der Eindrücke, die der Anblick eines Esels und einer Landschaft an schönem Abend auf ihn auswirkt, von seiner Roheit bekehrt wird. Hier greift die Natur als ethische Kraft in die menschliche Handlung mitspielend ein. Weniger glücklich und wirklich banal sind „The Idiot Boy" und „The Indian Woman".

Aber Wordsworth hat zu tiefe innerliche Erlebnisse mitzuteilen, als daß er sich mit banalen Gedichten begnügen dürfte. Das beweist schon sein „Tintern Abbey". Die ekstatisch erkannte pantheistische Immanenz wird ihm, durch Platos Lehre beleuchtet, zu einer Frage der künstlerischen Form. Durch die Naturhülle gelangt er nicht nur zu Gott, sondern „in das Leben der Dinge", zur platonischen Idee, zum Ideal. Doch ist der ekstatische Moment, der unter der Wirklichkeit das Ideal hindurchschimmern läßt, selten. Der Dichter muß es auf häufiger begangenen Wegen zu erfassen suchen: durch die Bildungskraft, die Imagination, die mit ihrer Gehilfin Erinnerung nach dem Anblick der Sinnenwelt das Idealbild festigt, indem sie wie ein reinigendes Feuer das Unwesentliche zerstört, um das Wesentliche um so heller erglühen zu lassen. Dann hält der Dichter das so gewonnene Idealbild noch einmal neben die Naturerscheinung, um in ihr immer mehr nur das Wesentliche zu erblicken. Immer wieder muß die Vergleichung des Innern mit dem Äußern und des Äußern mit dem Innern vorgenommen werden, bis das Ideal am sinnlichen Objekt voll und ganz erkannt worden ist. So entsteht in Wordsworth neben der pantheistischen Du-Verherrlichung ein großer Erinnerungskultus. Vorausblickend sucht der Dichter schon im ersten Anblick des Dinges dessen zukünftigen Er-



Abb. 46. Holzschnitt von T. Sturge Moore zu dem Gedicht von Wordsworth „While in a grove I sat reclined . . .“ (Studio 1916.)

innerungswert herauszufühlen und hält rückblickend beim späteren Schauen das alte Erinnerungsbild ans Licht empor. Was wird mir einst das jetzige Naturentzücken in der Erinnerung sein, was war es mir früher?

Dieser Doppelgenuß verkündigt sich uns noch verwischt in den „Lines written in early Spring“ der Lyrischen Balladen, einem der schönen Beispiele des reinen schlichten Stiles. Der Dichter liegt im Frühlingshain — While in a grove I sat reclined — und fühlt im luftigen Freudenreigen von Blümchen, Vogel, Blatt und Zweig in sich selber das Seelenwehen der Natur. Der Ewigkeitswert dieses Augenblicks ist die Mischung freudiger und wehmütiger Gefühle — Naturentzücken und Menschenelend! Die Reflexion ist noch aufdringlich und die Stimmungserinnerung birgt noch nicht das herrliche Kleinod eines ewigen imaginären Typus.

Warm erglüht er aber in einigen Gedichten des Jahres 1807: in „I wandered lonely as a Cloud“, mit dem Bild der gelben Narzissen, die einem glitzernden Sternenhimmel gleich an weiter Bucht neben hüpfenden Meereswogen tanzen, das ganze ewiges Besitztum der Seele, dem inneren Auge später wieder aufleuchtender Narzissenreigen, der das Herz zum freudenwilden Tanz auffordert. Ebenso in „The Solitary Reaper“, dem prächtigen Hochlandmädchen, dessen Gesang Berg und Tal erfüllt als dem Dichter ewig bleibendes Lied, das ihm nie verklingen kann.

Wordsworths Idealbild ist aus der Wirklichkeit vergeistigt, nie eine blutlose Abstraktion, der er sich anvertrauen würde, da er weiß, daß der Vergleich mit dem irdischen Gegentypus sonst leicht die Enttäuschung bringen könnte. So geschah es ihm beim Anblick des Montblanc, dessen reines Idealbild sich vor allem Schauen schon zu stark gefestigt hatte (Prelude, Bk VI). Das fürchtet er auch für den balladenberühmten Fluß Yarrow, dessen innerlich erschautes Bild ihm schon längst lieb geworden ist. Deshalb will er den Fluß nicht sehen. Wozu sollte er alte Träume zerstören? (Yarrow Unvisited, 1807.) Später geht er doch hin und wird nicht enttäuscht. Das alte Idealbild senkt sich willig in die Landschaft ein und empfängt von ihr Wirklichkeitsreize. Herrliche Stunde! Noch einen Augenblick schmiegen sich blaue Herbstdünste den Hügeln an:

The vapours linger round the heights.

Dann schwinden sie. Doch bleibt das Bild durch die Kraft der Erinnerung aller Vergänglichkeit entrückt (Yarrow Visited, September 1814). Und das Bild ist wahr, und so darf der Dichter

wagen, es später noch einmal mit der Wirklichkeit zu vergleichen (Yarrow Revisited, 1831, veröffentlicht 1835).

Vorausblickend und rückblickend schafft die Bildungskraft in diesen drei Gedichten. Noch schöner wirkt sie in „She was a Phantom of Delight", wo das beliebte übersinnliche romantische Motiv des „Schon gesehen!" naiv psychologisch behandelt wird. Vor aller sinnlichen Wahrnehmung zeichnete die Imagination das Frauenbildnis, und wie nun die Geliebte von Fleisch und Blut ihm vor Augen tritt, legt sich der Glorienschein, den die Bildungskraft vorher gesehen hat, um ihr Haupt.

Im spätern Wordsworth, dem die Ekstase nicht mehr gegeben ist, nimmt der Erinnerungskultus zu. Seine drei großen Bekenntnisdichtungen verarbeiten einen ungeheuren Erinnerungsstoff zu einer Lebensgeistgeschichte. Daneben setzt eine immer stärker werdende platonisierende Meditation ein. Ein Gedanke hat den Dichter besonders gefesselt: die Göttlichkeit des Kindes. Noch deutlicher als im Prelude kommt er in der Unsterblichkeitsode zum Ausdruck. Ekstase ist nur ein schwacher Ersatz des Mannes für verlorene Erkenntnismittel, die er als Kind besaß. Unsere Seele lebte in andern Welten, kam aus der Ferne zu uns mit alten göttlichen Heimaterinnerungen. Die Schatten des Gefängnisses beengen die Seele des heranwachsenden Knaben, dessen Augen das Licht aus immer weiterer Ferne erstrahlt, bis es dem Blick des Mannes erlischt. Das Kind ist der Prophet der Natur und der Unsterblichkeit.

Wordsworth hat etwa dreihundert Sonette hinterlassen; die meisten sind langweilig und ungenießbar. In ein paar wenigen aber hat er seine Meisterschaft erwiesen, z. B. in dem auf der Westminster-Brücke geschriebenen Sonett 1802, wo in der strengsten metrischen Architektur ein einziger Gedanke festgehalten wird: das fast feierliche Aussehen einer Stadt, die am Morgen allmählich erwacht. Wiederum der reine, Gedanken und Gefühl restlos deckende Stil, unter dessen Eindruck wir jetzt Wordsworth verlassen wollen.

COLERIDGE.

Samuel Taylor Coleridge wurde im Oktober 1772 geboren. Sein Vater war Pfarrer von Ottery St. Mary in Devonshire und Direktor des Ortsgymnasiums. Mit neun Jahren schon finden wir den Knaben in Christ's Hospital School in London, wo er eine vorzügliche klassische Bildung genoß, die seit 1791 durch Universitätsstudien am Jesus College, Cambridge, noch vertieft wurde. Hier machte er 1794 die Bekanntschaft des jungen Robert Southey, mit dem er, auf Godwin fußend, die Lehre der Pantisokratie erdachte. Auf einem Landgut in Wales versuchten die beiden Freunde mit Lovell, Southeys Schwager, sich auf die kommunistische Lebensweise einzustellen. Als dann die Universitätsbehörden Coleridge des Jakobinertums beschuldigten, kehrte er 1795 Cambridge den Rücken und begab sich mit Southey nach Bristol, wo er in Vorträgen seine wilde Lehre verkündigte und sich noch im gleichen Jahre in Chattertons Kirche, St. Mary Redcliff, mit Southeys Schwägerin, Sara Fricker, trauen ließ. Die Pantisokratie löste sich bald darauf in nichts auf. Da ergriff er eine neue Idee, an der er sich berauschen konnte: die Vernunftsreligion des Unitarismus, die in England heute noch ihre Anhänger zählt. Durch eine Zeitschrift „The Watchman", die aber schon nach der zehnten Nummer 1796 einging, versuchte er unitarische und ähnliche Ideen zu verbreiten.

Im folgenden Jahre (1796) fand er in dem Quäker Charles Lloyd, dem Sohn eines Birminghamer Bankiers, einen begeisterten Freund und Schüler, der, um zu seines Lehrers Füßen sitzen zu können, mit dem Ehepaar Coleridge ein Bauernhäuschen in dem idyllischen Nether Stowey in Somersetshire bezog. Damit begannen für Coleridge zwei Jahre der fruchtbarsten dichterischen Tätigkeit. Hier schrieb er den Alten Matrosen, den ersten Gesang von Christabel, die Ode an Frankreich und Kubla Khan. Dazu kam — nachdem sein Revolutionseifer erkaltet war — der wohltuende Einfluß Wordsworths, der ihn vom nahen Racedown aus öfters besuchte. Auf einem gemeinsamen Spaziergang entstand damals der Plan zu den Lyrischen Balladen, für die Coleridge den Alten Matrosen schrieb.

Im Jahre 1798 verließ Coleridge Nether Stowey und damit auch das Reich der Dichtung, das er nur selten wieder betreten sollte. Er ging nach Shrewsbury, um dort als unitarischer Prediger zu wirken, eine Schrulle, von der ihn seine Gönner, die Wedgwoods, durch Zusicherung einer lebenslänglichen Jahresrente von 150 Pfund, unter der Bedingung, daß er sein Predigtamt aufgebe, abbrachten. Das Geld ermöglichte es ihm, im September 1798 mit den Wordsworths nach Hamburg zu fahren. Coleridge trennte sich dann von seinen Freunden und verbrachte den Winter im Pfarrhaus zu Ratzeburg in Mecklenburg, wo er die deutsche Umgangssprache sehr schnell erlernte, so daß er bald darauf an der Universität Göttingen ernsten Studien obliegen konnte. Hier las er Hans Sachs, Klopstock, Lessing, Schiller Kant. Dazu ergötzte er sich am deutschen Studentenleben, das er uns in seinen Briefen in

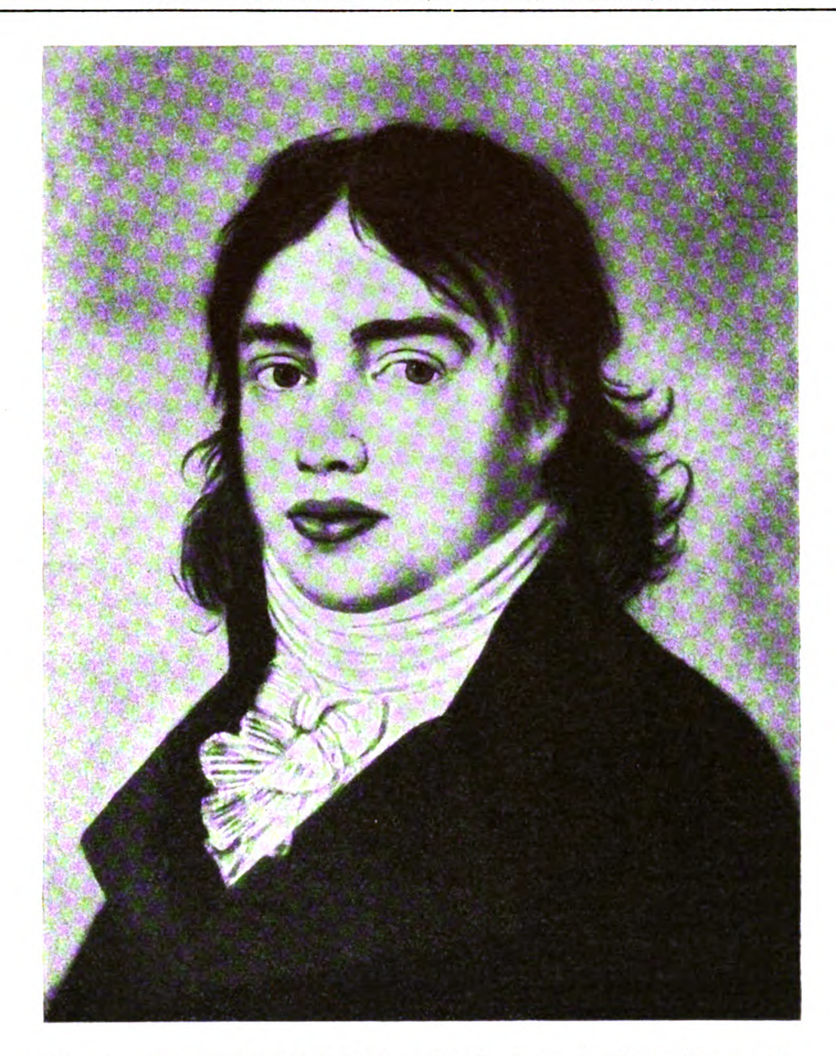


Abb. 47. Samuel Taylor Coleridge. Nach einem in Deutschland aufgenommenen Pastell.

köstlicher Weise beschrieben hat. Im Juni 1799 kehrte er nach England zurück, wo er bald in Nether Stowey, bald im Seebezirk, bald in London weilte. Er wurde nun Mitarbeiter der Morning Post, der er glänzende Leitartikel lieferte, in denen er einem Krieg mit Frankreich das Wort redete. Die französische Regierung schrieb die Erneuerung des Krieges mit England nach dem Frieden von Amiens teilweise der Wirkung dieser Artikel zu. Sie behielt den Verfasser wohl im Auge und versuchte bei einer späteren Gelegenheit seiner habhaft zu werden. Coleridge ertrug keinen regelmäßigen Beruf, gab die journalistische Tätigkeit auf und zog nordwärts nach Keswick im Seebezirk. Er, der erst achtundzwanzigjährige, war nicht mehr der frohe Coleridge der früheren Tage, er war der Coleridge des Leidens und der Verzweiflung, dessen Wille sich in Schwäche auflöste. Schon früh (1798) hatte er gelegentlich zum Opium seine Zuflucht genommen. Ein gewisser Dr. Beddoe, ein Anhänger jenes Dr. Brown, der alle Krankheiten durch Opium und Alkohol zu heilen vorgab, bestärkte ihn in der Ansicht, das Opium sei ein universales Heilmittel, das auch sein Leiden, den Gelenkrheumatismus, beseitigen könne. So wurde er ein Opfer des Opiumgenusses. Immer schwerer lasteten in Keswick die selbstgewählten Ketten auf ihm, und er konnte sich ihnen im Gegensatz zu Thomas De Quincey nicht mehr entwinden. Es trieb ihn hinaus in die Ferne, nach dem Süden, wo er dem bösen Dämon zu entfliehen und Gesundung von seinem Rheumatismus zu finden hoffte. So fuhr er im Frühjahr 1800 nach Malta, wo er anderthalb Jahre verblieb, zwischen Pfefferbäumen Kant las und im Opium, das er meiden wollte, Trost suchte.

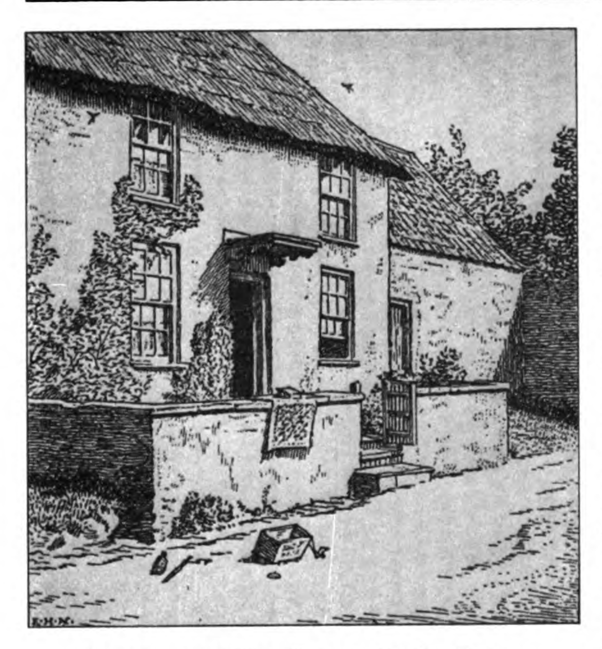


Abb. 48. Coleridges Haus in Nether Stowey.
(Aus W. A. Knight, Coleridge and Wordsworth, London 1913.)

Auf seiner Rückreise wäre er in Rom beinahe festgenommen worden, da Napoleon einen Haftbefehl gegen den Schreiber der Morning-Post-Artikel hatte ergehen lassen. Pius VI. verhalf ihm aber zu einem Paß und beförderte ihn, als Kaplan des Kardinals Fäsch verkleidet, im Wagen aus der römischen Gefahrzone hinaus. In Genua nahm ihn ein amerikanischer Kapitän an Bord seines Schiffes, auf dem er als Kellner verkleidet unbehelligt weiterfuhr. Unterwegs aber wurde er von einem französischen Kriegsschiff verfolgt und hielt es für ratsam, seine wertvollen Manuskripte über Bord zu werfen. Schließlich landete er im August 1806 an der englischen Küste.

Von nun an wird sein Leben immer düsterer. Sein Wohltäter Wedgwood war gestorben und die Jahresrente fiel weg. Seine eigene Frau verachtete ihn, da er seine Vaterpflichten vergaß. Vorträge über Dichtung und Kunst, die er auf den Antrieb einiger Freunde für die Royal Institution in London hielt, hatten keinerlei Erfolg, da Coleridge oft zu spät kam oder ganz ausblieb und körperlich so heruntergekommen war, daß die Kraft der Rede versagte. Wiederum zog er nordwärts nach Keswick, um im Selbstverlag eine Zeitschrift „The Friend“ herauszugeben, die 1809 nach der 27. Nummer einging. Planlos irrte er umher, ließ Briefe ungeöffnet liegen und sank tiefer und tiefer. Da nahmen sich Freunde, die Morgans in Hammersmith, seiner an, pflegten ihn, lauschten seiner fesselnden Rede und lenkten ihn soviel wie möglich vom Opium ab. Coleridge erholte sich zusehends. Noch einmal hielt er in London Vorträge über Shakespeare und Milton und sprach dieses Mal glänzend, meistens frei, zum Entzücken der Zuhörer, unter denen sich auch Lord Byron befand. Aber zur Stetigkeit konnte er es nicht mehr bringen. Als er 1811 die Shakespearevorlesungen in Bristol wiederholte, verfiel er — fern von den Morgans — wieder dem Opium. Die Morgans waren verarmt und konnten ihn nicht mehr als Gast beherbergen. Da klammerte er sich 1816 an den letzten Rettungsanker an, der ihm verblieb, an Dr. Gillman in Highgate bei London, dem er sich restlos anvertraute. Der wohlwollende Arzt nahm ihn bei sich auf und entwöhnte ihn fast vollständig des Opiums. So lebte denn Coleridge noch viele Jahre in Highgate, bewundert als geistvoller Sprecher, als Philosoph, als Verfasser der Biographia Literaria. Hier besuchte ihn der 29jährige Carlyle.

Coleridge starb im Juli 1834, nachdem ihm kurz vorher sein alter Freund Wordsworth noch die Hand gedrückt hatte.

Wordsworths schmucklose Sprache konnte Coleridge nicht taugen; denn das Alltägliche zog ihn nicht an. Ihm genügte auch nicht eine von der Natur allein erregte Ekstase. Er war ein Mittsommernachtsträumer, ein Magier des Übersinnlichen, dem das leiseste Phantasieweben in farbenreiche Wortmusik ausklang. In ihm arbeitete ein viel empfindlicheres Instrument als in Wordsworth, der sich ausschließlich auf Gesicht und Gehör verließ und Verse der schönen Seele dichten wollte. Bei Coleridge spielten, Orgelregistern gleich, alle Sinne mit, trennten sich und verschmolzen wieder synästhetisch zu polyphoner Hymnenmusik. Bei ihm war alles vergeistigte Sinnlichkeit.

Doch steckt auch er in seinen frühesten Dichtungen 1796—97 in der Überlieferung des achtzehnten Jahrhunderts, im Della-Crusca-Preziösentum, in der Personifikationsmanier, in der — allerdings echt empfundenen — Schwermutsdichtung eines Bowles (so beispielsweise in „Happiness“, „The Sigh“, „Lines on an Autumn Evening“, „To the Nightingale“). Bald stellt sich — aber nur als Übergangsstadium — der schlichte und gefühlsreiche Naturstil Wordsworths ein. Wonne durchrauscht ein Gedicht wie „Mein Lindenlaubengefängnis“ 1797

(This Lime tree Bower my Prison). Naturekstase, göttliche Immanenzerklärung, Erinnerungskultus, pittoreske Kunst, Freundschaftsbeteuerung, all das singt sich hier aus in frei und leicht wandelnden Blankversen.

Die traumhafte, die Coleridge-echte Kunst ist in dem gleichen Jahre in dem Fragment „Kubla Khan" schon fix und fertig. Ein eigenartiges Gebilde! Entstand es doch aus einer Stimmung, die alte Wortklänge um das Dichtergemüt gewoben hatten. In einem Buche des Jahres 1626, „Purchas' Pilgrimage", fand er die Worte: „Hier ließ der Khan Kubla einen Palast mit einem herrlichen Garten erbauen. Und da wurden zehn Meilen fruchtbaren Bodens mit einer Mauer umgeben." Er las weiter, wie des Tataren Kublas Palast von Bäumen, Wiesen und Tiergärten, von Gräben, Toren und Schloßtürmen umgeben war. Das waren die Worte, über denen er unter der Wirkung des Opiums einschlief. Sie sanken in seine Seele, trieben dort zum Rhythmus an, der während drei Stunden eines traumhaft fieberhaften Halbschlafes in zahllosen, mit magischen Bildern spielenden Versreihen sich erging. Beim Erwachen erinnerte er sich der Worte, schrieb sie nieder, bis ein geschäftlicher Besucher aus Purlock ihn von der heiligen Arbeit rief und das Traumgewebe zerriß.

Kubla Khan ist beinahe ein Gedicht ohne Gedanken, so luftig sind seine Melodien. Sein Gehalt ist das Traumhafte, dessen Gefühlsvorstellungen durch Worte erweckt werden, die zusammenhanglose, schleierartig miteinander verwobene, orientalisch paradiesische Bilder an uns vorüberschweben lassen. Dichter wie Keats und Oscar Wilde haben sich an diesen weichen Klangreihen berauscht:

> Weave a circle round him thrice, And close your eyes with holy dread,
> For he on honey-dew hath fed, And drunk the milk of Paradise.

Die Kunst der Worte um der Worte willen, die in Swinburne ihren Höhepunkt erreicht, kündigt sich hier schon an.

Aus dieser gesteigerten Romantik heraus schrieb Coleridge in etwas festeren bildlichen Umrissen Gedichte wie „Love", „Frost at Midnight", „Lewti or the Circassian Love Chant" und „The Nightingale", alle aus dem Jahre 1798.

Seine größte dichterische Leistung ist „The Rime of the Ancient Mariner" (1798). Hier ist hohe Kunst, aus den Elementen des Volksliedes geschmiedet, künstlerische Komposition, Farbe und Klang, durchzogen von einem einfachen Herzens- und Gewissensmotiv.

Der Anstoß kam ihm durch Wordsworth, der in Shelvockes „Reisen" (1726) gelesen hatte, wie der Unterkapitän Simon Hatley auf einer kalten, stürmischen Fahrt südlich vom Feuerland einen schwarzen Albatros sah, der in der weiten Wasserwüste tagelang um das Schiff kreiste und erbost über den trostlosen Vogel, den er mit dem bösen Wetter in Zusammenhang brachte, erschoß er ihn. Wordsworth dachte sich moralisierend hinzu, wie der Naturgeist den Mord rächt und der erschossene Albatros dem Übeltäter als Kainszeichen um den Hals gelegt wird. Den Racheakt selber hat Coleridge dargestellt durch Neugestaltung einer alten Wunder-Erzählung, die wir vorfinden in dem Brief, den Paulinus, Bischof zu Nola, in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts an Vicarius, Vizepräfekten von Rom, richtete, wo er von dem wunderbaren Schicksal eines gestrandeten Kornschiffes spricht.

Ob Coleridge diese Geschichte unmittelbar oder zweiter und dritter Hand der Quelle entnahm, wissen wir nicht. Tatsache ist, daß ein paar wichtige Einzelzüge mit dem Bischofsbrief übereinstimmen. Das Schiff war bei Sardinien vom Sturm entmastet und von der Mannschaft verlassen worden bis auf einen einzigen Mann, der unter der Vereinsamung schrecklich litt, bis Gott sich seiner erbarmte und ihm befahl, die Segel zu hissen. Wie er sich an die Arbeit machte, rührten sich schon — wie bei Coleridge die Seraphim und toten Matrosen — Engelshände. Das Schiff lief. Der Pilot der Welt steuerte es. Vor der Landung stießen zwei kleine Boote vom Ufer ab, die den alten Mann ans Land brachten, wo er unter Freudentränen seine Abenteuer erzählte.

Coleridge verlegte die Abenteuer des Matrosen zuerst in das südliche Polarland mit Schneeklippen und grünen Eisbergen, dann in die Tropen, wo das Meer in funkelndes Gewürm zerfällt,

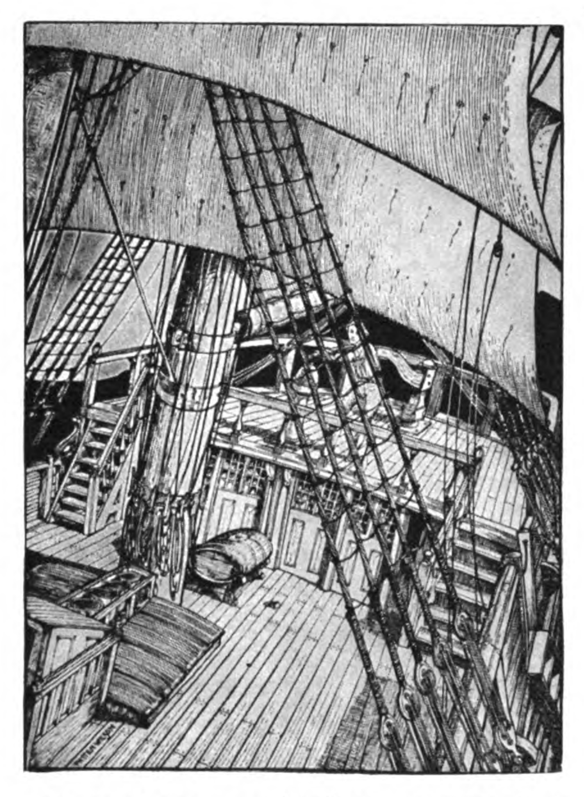


Abb. 49. Illustration zu Coleridges „Ancient Mariner" von Patten Wilson. (Studio 1901, S. 194.)



Abb. 50. Illustration zu Coleridges „Christabel" von Patten Wilson. (Studio 1901, S. 195.)

eine Märchen-, Wunder- und Traumeswelt, der er nach Reisebeschreibungen und zoologischen Werken realistische Züge verlieh. Dieses romantische Fernland rückte er gelegentlich in die übersinnliche Geisterwelt, in die goldene Zeit, da alle Geschöpfe, Menschen und Tiere, Freunde waren. Eine starke phantastisch-romantische Sinnlichkeit verquickt sich mit den großen Gefühlsmomenten und den gehaltlich motivischen Bestandteilen. Der Kupferhimmel, die blutrote Sonne zur Mittagsstunde, das Geisterschiff mit den beiden Gestalten, dem männlichen Tod und dem weiblichen „Leben-im-Tod", mit roten Lippen und goldenem Haar und weißer Haut, die untergehende Sonne, die durch die Rippen des Gespensterschiffes blickt, der Wind, der durch die hohlen Augen und das Knochengehege des Todes pfeift, die Wasserschlangen, die in blauem, grünem und schwarzem Glanz durch die See schwimmen und Streifen goldenen Feuers zurücklassen, das Engelsschweigen, das wie Musik in des Matrosen Seele sinkt. Eine eindrucksvolle Schilderung aller körperlich sinnlichen Begleitumstände wie Durst, Schläfrigkeit, Schmerz in den Adern, Einwirkung der englischen Luft auf die Wangen, weckt in uns entsprechende lebendige Gefühlsvorstellungen, die sogar die Schwelle der Gefühlswirklichkeit erreichen können. Ein animalischer Magnetismus — Coleridge beschäftigte sich nachweislich mit Mesmers Ideen — spannt Menschen und Naturdinge in geisterhafte Gebärden. Das Auge des alten Matrosen glitzert und hypnotisiert den Hochzeitsgast, der gegen seinen Willen, da schon zum Tanz aufgespielt wird, sich von dem Alten nicht losreißen kann und seine Erzählung bis zu Ende anhören muß. Selbst die Sonne fixiert hypnotisch das Schiff zur Mittagsstunde.

My Sire is of a noble Line,
And my Name is Geraldine.
Five Ruffians seiz'd me yestermorn,
Me, even me, a Maid forlorn;
They chok'd my cries with wicked Might,
And tied me on a Palfrey white;
The Palfrey was as fleet as Wind,
And they rode furiously behind.
They spurr'd amain, their Steeds were white,
And twice we cross'd the Shade of Night.
As sure as Heaven shall rescue me,
I have no thought what men they be,
Nor do I know how long it is
(For I have lain in Fits, I wis) +
Since one, the tallest of the five,
Took me from the Palfrey's Back,
A weary Woman scarce alive.
Some mutter'd Words his Comrades spoke,
He plac'd me underneath this Oak,
He swore, they would return with Haste;
Whither they went, I cannot tell —
I thought I heard, some minutes past,
Sounds as of a Castle Bell.
Stretch forth thy Hand (thus ended she)
And help a wretched Maid to flee.

Abb. 51. Eine Seite des Manuskripts von „Christabel".
(Aus Christabel by S. T. Coleridge, illustrated by facsimile of the Manuscript, London 1907.)

Diese romantische Epik und ihre naive Kindlichkeit ließ sich am besten im Balladenton erzählen, den Coleridge aus Percys „Reliques" kennengelernt hatte. Alle Mittel der Balladentechnik, erweiternde, verschiebende und variierende Wiederholung und Klangechos machte er sich zu eigen und erhob sie zur Kunst. Die sieben Strophengruppen kehren immer zum alten Thema, dem das Gemüt des Matrosen belastenden Gedanken der Tötung des Albatros, in immer neuer Modulierung zurück. Gehaltlich lösen dementsprechend Verbrechen, Buße, Sühne, Hoffnung, Befreiung und erneute Heimsuchung des Traumes einander ab. Die Binnenreime, die Wiederaufnahme eines vorher gebrauchten, aber schon halbwegs vergessenen Wortes, die Stabreime wirken in unbestimmbarer Weise auf unsere Sinne. Der alte Matrose ist höchste romantische Wortmusik.

In ähnlicher Weise fesselt ein Ideenmagnetismus die Gedanken des einen Menschen an die des andern in „Christabel" (1798 und 1801).

Aus gotischen Elementen ist das lange Gedicht aufgebaut: Schloß mit Wall und Graben, Tournierhof und Eingangstor, mit feudalem Baron und seinem Gesinde, Harfenspielern, Herolden und Pagen. Dazu eine Jungfrau, Christabel, die zur mitternächtlichen Stunde im Mondenschein den Eichenwald aufsucht, um dort für den fernen ihr angetrauten Ritter zu beten. Eine Zauberin, Geraldine, die Gewalt hat, als Mann oder Weib zu erscheinen, die wie im Käthchen von Heilbronn etwas ganz Teuflisches an ihrem Körper verbergen muß — der Dichter deutet das Scheußliche nur geheimnisvoll an —, Christabel in ihre Zaubergewalt bringt und deren eigenen Vater berückt. Auch in dieser, von Spensers Feenkönigin stark beeinflußten Dichtung hat Coleridge versucht, das Übersinnliche glaubhaft zu gestalten. Sein zu starkes Abweichen von der menschlichen Natur hat einen Kritiker veranlaßt, Christabel als „Zauberei bei Tageslicht" zu bezeichnen.

Der zweite Teil wurde (1801) im Seebezirk geschrieben und schließt scheinbar unvermittelt ab. Er spricht von Kindergesang und Kindertanz, der ein Vaterherz mit Entzücken erfüllen mußte, daß es überfloß mit Worten der Bitterkeit. Die lockere Verbindung des Kindergesangs dieser luftigen Strophen mit dem Vaterzorn am Schlußbild der vorhergehenden Verse ist von unbeschreiblichem Reiz. So darf dieses Fragment offen ausklingen, ohne daß wir es bereuen müßten, daß Coleridge seine ursprüngliche Absicht, Fortsetzung und Schluß zu schreiben, nie erfüllen konnte.

Das sind einige der Perlen von Coleridges Dichtung. Zu langanhaltender dichterischer Arbeit war er nicht geboren. Seine Dramen „Osorio" (1813) und „Zapolya" (1817) sind jetzt vergessen.

Seine glänzende Prosa aber hat sich bis auf den heutigen Tag zu halten gewußt.

Von seiner geistreichen Biographia Literaria haben wir oben gesprochen. Ihr dürfen wir als ebenbürtig seine Shakespearevorlesungen, die der junge J. P. Collier nachschrieb und 1853 herausgab, an die Seite stellen. Coleridge fängt mit der allgemeinen Begriffsbestimmung der Poesie an, behandelt Shakespeares Jugendwerke, um dann zum Sturm, König Lear, Macbeth, Othello, Hamlet überzugehen. Nach dem achten Vortrag lernt er August Wilhelm Schlegels „Vorlesungen über dramatische Literatur und Kunst" kennen (1809—11), deren Einfluß sich gleich im folgenden, im neunten Vortrag (über Richard III.) geltend macht, wo Schlegels Vergleichung des Shakespeare, der Maler sei, mit den antiken Dramatikern, den Bildhauern, übernommen wird. Doch holt sich Coleridge nur allgemeine Gesichtspunkte bei Schlegel. Die Charakteristik bleibt sein höchst eigenes Werk. Feinsinnig ist seine Erklärung des Othello, prächtig seine Wiedergabe des Sturmes, schön, aber in der romantischen Beengung steckend, seine Kritik Hamlets.

Glänzende Gedankensplitter enthalten seine Briefe, seine Tischgespräche (Table Talk), seine Aphorismen (Anima Poetae). Wo immer wir hier hinblicken, sprüht es von Geist.

SOUTHEY.

Coleridge ist das große Genie, der Dichter und Gelehrte der Romantik, Southey ihr Gelehrter ohne Dichtung.

Nach einem unruhigen Leben, pantisokratischen Schwärmereien und Reisen in Spanien, ließ sich Robert Southey, der aus Bristol stammte, wo er 1774 geboren war, 1803 in Greta Hall bei Keswick nieder. Hier arbeitete er an Gedichten und Prosawerken mit der Regelmäßigkeit einer Uhr, wälzte Folianten und las viele Hunderte von Büchern, bis er schließlich über der rastlosen eintönigen Arbeit schwachsinnig wurde. Er starb 1843.

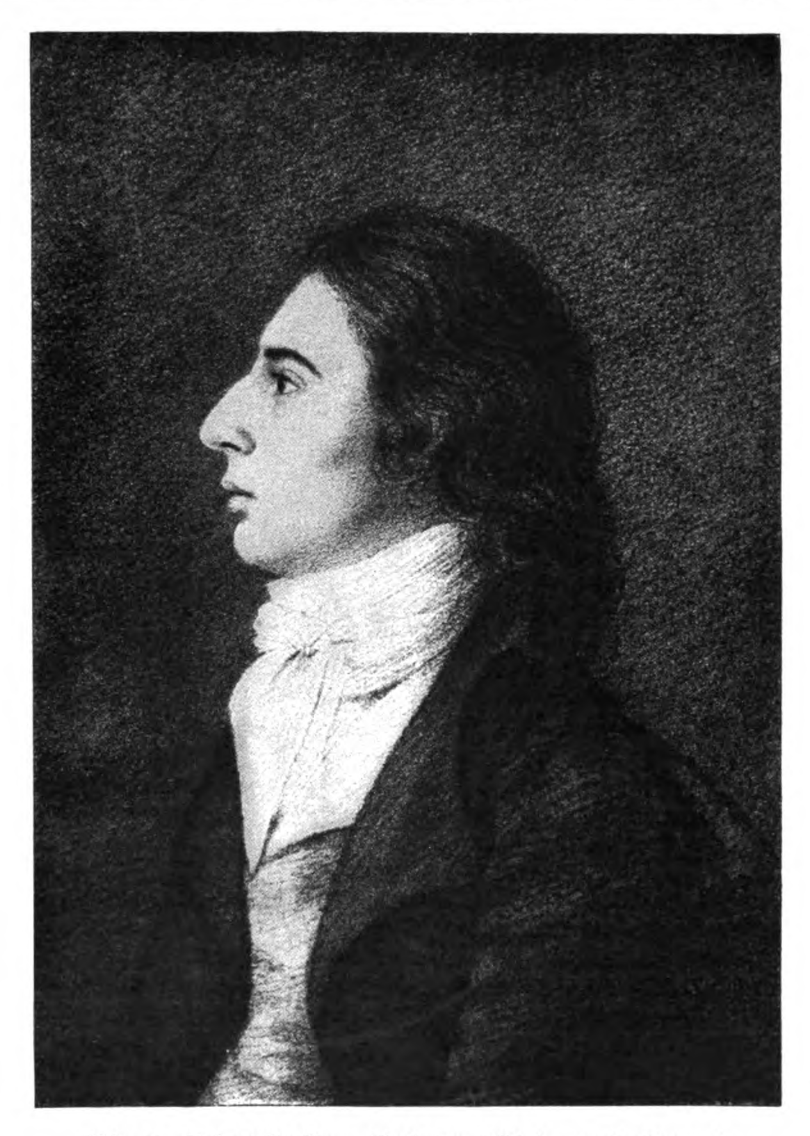


Abb. 52. Robert Southey. Nach dem Bildnis von R. Hancock.
(Aus Garnett and Gosse IV.)

Wie Wordsworth versucht er in den „Vier englischen Eklogen", die zwischen 1797 und 1804 entstanden, die schlichte Umgangssprache in Metren hineinzuzwingen. Wie Coleridge schreibt er Balladen, die das Schreckhafte episch gestalten. Die schwimmende Meeresglocke des Abtes im Inchcape Rock warnt die Schiffsleute vor Gefahren, bis sie ein böswilliger Seeräuber von der Boje losschneidet, um später an derselbigen Stelle den Tod zu finden. Sein bestes Epos ist Roderick, The last of the Goths 1814. Seine großen orientalischen Epen „Thalaba, the Destroyer" 1801 und „The Curse of Kehama" 1810 sind nicht schlecht aufgebaut. Sie sind stilrein und doch ungenießbar. Southey ist nur Finder, nicht Erfinder. Er hebt aus hundert Büchern exotische Stoffe aus, die er handwerksmäßig mit Gelehrsamkeit durchsetzt und in gesuchte, originell sein wollende Formen hineindrechselt. Es ist die Zeit, wo der nahe und ferne Orient die europäische Phantasie durch seine Farbenpracht und Übersinnlichkeit zu fesseln beginnt. Man denke an Goethe, an Rückert, an Chateaubriand, an Byron. Aber Southey, der keine innerliche Beziehung zum Fremdländischen gewinnen konnte, schafft an Stelle der erwarteten orientalischen Farbenpracht einen kühlen Orientalismus und eine stimmungslose Übersinnlichkeit

— Widersprüche in sich selbst. Allerdings fehlt es nicht an Bergeshöhen, die aus eintöniger Ebene ihre Gipfel in der Sonne leuchten lassen. Man denke an den Kubla-Khanartig besungenen Garten der Ereenia im „Curse of Kehama".

Southey war ein Berufsschriftsteller, der uns an Übersetzungen, Ausgaben, Aufsätzen, Abhandlungen eine Masse hinterlassen hat, die achtzig Bände füllen dürfte. Er war ein Meister der Prosa. Sein „Sir Thomas More or Colloquies on the Progress and Prospects of Society" (1829), in denen Southey sich mit Mores Geist unterhält, bringen Landschaftsschilderungen, die allein ihn zum Dichter des Seebezirks stempeln. Sein klassisches Buch ist „The Life of Nelson" 1813. Immer noch lesenswert ist seine Biographie Wesleys (1820), die von einem anglikanischen — aber durchaus sachlichen — Standpunkt aus einem wichtigen kirchlichen Lebensfaktor gerecht zu werden versucht. Die Analyse von Wesleys Glaubensbekenntnis im zwanzigsten Kapitel gilt als meisterhaft.

LANDOR.

Southey hatte einen treuen Freund, der ihn bewunderte und für ihn durch dick und dünn ging: Walter Savage Landor (1775—1864), der bei aller Eigenart und Selbständigkeit wegen seiner Vorliebe für das Exotische stofflich in die Nähe Southeys gestellt werden kann. Dazu zeigt der Lebensrhythmus Landors Takt und Tempo des revolutionären Draufgängers, wie er durch den jungen Wordsworth, Coleridge, Southey und Shelley typisch geworden war: Revolutionsbegeisterung, Vertreibung aus der Universität Oxford, Aushebung eines Regiments gegen Napoleon, Übersetzung nach Spanien, enttäuschte Rückkehr, Kulturkampf mit der widerspenstigen Scholle und den verkommenen Bauern von Südwales, Wanderleben in Italien, Como, Pisa, Pistoia, Wurzelfassen in Florenz, Heimkehr nach England, dann zurück nach Italien, dann wieder nach England, wo er seit 1837 in Bath lebt und seine Tage zu beschließen gedenkt, bis die Verwicklung in die Privathändel zweier Damen den 83jährigen zu skandalerregenden Schmähgedichten — Dry Sticks — hinreißt, die ihn 1858 zwingen, Englands Staub von den Füßen zu schütteln und wieder nach Fiesole zu pilgern, zu seiner Familie, mit der er schon längst im Streit lag und die ihn wieder vertreibt nach Siena und dann nach Florenz, wo er 1864 neunundachtzigjährig stirbt.

Im Anhang zu Clara Reeves Progress of Romance findet er die Erzählung von Charoba, der sagenhaften Königin von Ägypten, die sich dem Sieger Gebir scheinbar unterwirft, um ihn bei der Krönung durch einen giftdurchtränkten Mantel ums Leben zu bringen. Diesen Stoff gestaltet er im Jahre der Lyrischen Balladen 1798 trotz der zahlreichen übersinnlichen Elemente ganz unromantisch, in Miltonscher Grandezza, zu einer Blankversdichtung Gebir. Wie bei Southey funkeln hier und dort glänzende Einzelstellen aus dem Dunkel hervor, während die starke Allgemeinwirkung fehlt. Dasselbe gilt von seiner Blankverstragödie Count Julian (1812), die den Roderickstoff, mit dem sich ja auch Southey beschäftigte, behandelt. Roderick ist der letzte Gothenkönig in Spanien, gegen den Graf Julian sich mit den hereinbrechenden Sarazenen verbündet, um sich an ihm für die an seiner Tochter begangene Schändung zu rächen. Das Stück ist dramatisch leblos und die Sprache geht auf Stelzen. Seine Hellenics 1847, Idyllen nach klassischem Muster, wirken kalt auf uns mit Ausnahme der glänzenden Hamadryad, der theokritische Frische und griechisch heitere Sinnlichkeit anhaften. Landor wird uns noch einmal als Prosakünstler begegnen.

WALTER SCOTT.

Denselben Weg von der Dichtung zur Prosa hin ist auch Walter Scott (1771—1832) gegangen. Seine innige Liebe zur Geschichte und Überlieferung der engeren Heimat, seine Empfänglichkeit für die romantischen Eindrücke seiner Vaterstadt Edinburgh mit ihren verwitterten Giebeln, die von altem Ruhm, von Abenteuern und Bluttaten erzählten, seine intime Kenntnis der schottischen und englischen Volkspoesie und seine Vertrautheit mit deutschen Balladen, sein romantisch pittoreskes Naturgefühl schienen ihm von vornherein zum Versepiker der englischen Romantik die Eignung zu geben. Scott hat keine Beziehungen zur Seeschule — Coleridges Christabel hat allerdings auf den Last Minstrel gewirkt —, er knüpft vielmehr an Spenser, Horace Walpole, Boiardo, Ariost, Ossian, an englische und deutsche Balladendichtung an. Schon früh lernt er Deutsch und Italienisch, verschafft sich Bürgers Werke, aus denen er Lenore und den Wilden Jäger übersetzt und 1798 in dünnem Quartoband veröffentlicht. Er liest Goethe und Schiller und überträgt 1799 den Götz von Berlichingen ins Englische. Vom Übersetzen deutscher Balladen kommt er von selber zum Singen neuer eigener Motive im Balladenton. So läßt er 1799 zwölf solcher Balladen als Apology for Tales of Terror im Druck erscheinen.

Daneben aber setzt er die wichtige Arbeit Percys fort und sammelt, besonders seitdem er Sheriff von Selkirkshire ist, aufs eifrigste Balladen, die er 1802—03 in drei Bänden als Minstrelsy of the Scottish Border veröffentlicht. Einige von ihnen waren schon früher als Breitseiten herumgeboten worden, andere stammten aus

Manuskriptsammlungen, wieder andere waren Fälschungen von Surtees oder überhaupt keine eigentlichen Balladen, dreiundvierzig Nummern aber fanden sich hier zum ersten Male veröffentlicht. Scotts Verdienst ist es, diese Volksdichtung in weitere Kreise getragen zu haben. Dabei geht er den Quellen der Balladen und ihrer Verbreitung im berüchtigten Grenzland nach und fühlt sich durch diese Forschungsarbeit immer tiefer in die schottische Vergangenheit und in den Balladenton ein.



Abb. 53. Walter Savage Landor. Nach dem Bildnis von W. Fisher. (Aus Garnett and Gosse IV.)

Eine Dame, die Gräfin von Dalkeith, übermittelt ihm die Borderlegende von Gilpin Horner, damit er sie zur Ballade gestalte. Nun hatte Scott soeben das englische Versepos Sir Tristrem herausgegeben und in Gesellschaft eine Rezitation von Coleridges Christabel angehört. Beides hat formgebend mitgewirkt. Die Erinnerungen an Sir Tristrem und Christabel vertonen sich in Balladenmelodien, die den Kern der Gilpinsage umweben. Das Ganze wächst zu einer längeren Romanze aus, die ein alter Sänger der Gräfin von Buccleugh und ihren Damen im Rittersaal des Schlosses Newark vorsingt. So entsteht in freier plastischer Versform The Lay of the Last Minstrel (1804) mit seiner äußerst einfachen Fabel — der junge Schotte Buccleugh wird von den Engländern angelockt und eingefangen — und seinen bunten Borderszenen, die für Scott die Hauptsache sind. Vieles scheint hier überflüssig. So der ganze sechste Gesang, dem aber viele Einzelschönheiten — der pathetische Aufruf am Eingang, die Pilgermesse in Melrose Abtei mit dem edlen englischen Dies Irae — doch wieder Daseinsberechtigung geben. Die Motive, die lebendige Darstellung ist für Scott alles. Zu einer vollendeten abgerundeten Form bringt er es hier ebensowenig wie in seinen Romanen.

Auch Marmion (1808) mit seiner halb schottischen, halb englischen historischen Umwelt und der berühmten Schlacht von Flodden im Mittelpunkt legt den Akzent auf die lebendige Darstellung von Begleitumständen. Marmion, halb Held, halb Schurke, ist nur ein Vorwand, um viele Abenteuer und eine Schilderung der damaligen Kulturverhältnisse hereinzubringen, um Schloß, Kloster, Gasthaus, Hoflager liebevoll zu beschreiben.

In der Lady of the Lake (1810) liegt das Hauptgewicht auf der Handlung. Aufregende Ereignisse spielen sich ab auf einem malerischen Hintergrund, der die Züge der von Scott besonders geliebten Loch Katrine Gegend trägt. Natur, Fabel und Charaktere vereinigen sich gefühlsharmonisch in dieser volkstümlichsten Scottschen Verserzählung zu einer romantischen Tonfülle, der die hübschen Ossianschen Liedereinlagen noch besondere Klangfarben verleihen.

In Rokeby (1812) baut Scott die Erzählung auf dem Charakter auf. In The Lord of the Isles (1815), einem Erinnerungsbild an Barbours Bruce, rückt er das historische Element wieder in den Vordergrund. Weniger wichtig sind The Vision of Don Roderick (1811), das die Gotensage, die uns von Southey und Landor her bekannt ist, behandelt; The Bridal of Triermain (1813), Harold the Dauntless (1817); verfehlt sind seine dramatischen Versuche Halidon Hill (1822), Macduff's Cross (1822), The Doom of Devorgoil (1830), The Tragedy of Auchindrane (1830).

Mit dem Lay of the Last Minstrel war Scott zum beliebtesten englischen Dichter geworden; denn hier tat sich dem Durchschnittsengländer die Welt auf, die ihm gefiel: fesselnde, mittelalterliche Vergangenheit, von romantischer Lebenskraft durchglüht. Dieser Dichtung aber fehlte die Leidenschaft, die Lord Byron, der sich Scotts Balladenton aneignete, seinem Childe Harold und seinen orientalischen Epen mitzuteilen wußte. Scott sah sofort beim Erscheinen des Childe Harold ein, daß er gegen die Byronsche Leidenschaftsepik nicht aufkommen konnte und wandte sich von der Versdichtung dem Roman zu.

LITERATURANGABEN ZU KAPITEL VI BIS XI.

VI. Die englische Hochromantik (1785—1830) als Ganzes behandeln: H. A. Beers, A History of English Romanticism in the nineteenth century, London 1902. (Wie Beers für das 18. Jahrhundert Burns ausschloß, so läßt er für das 19. Jahrhundert Wordsworth als Nichtromantiker weg.) — W. J. Courthope, A History of English Poetry, Bd. 6, London 1910 (Wordsworth, Coleridge, Southey, Byron, Shelly, Keats, Crabbe, Scott). — Vorzüglich, die englische Tradition der Biographie verlassend, ist: Oliver Elton, A Survey of English Literature, 1780—1830, 2 Bde., London 1912. — Helene Richter, Geschichte der englischen Romantik, Bd. I, Die Anfänge der Romantik, 2. Teil, Halle 1911, Bd. II: Die Blüte der Romantik, I. Teil, 1916. — Cambridge History of English Literature, Bd. XI: The Period of the French Revolution, Cambridge 1914, Bd. XII: The Nineteenth Century I, Cambridge 1915. — S. A. Brooke, Naturalism in English Poetry, London 1920 (von Young bis Byron). — (G. Brandes, Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrhunderts, Bd. 4, Berlin 1876 und später.) — Die Philosophen der Zeit behandelt: Leslie Stephen, History of English Thought in the Eighteenth Century, Bd. 2, 1876 (1902). — Derselbe, The English Utilitarians, Bd. I, 1900. — Die Geschichte: M. Brosch, Geschichte von England, Bd. 9, Gotha 1896. — Lecky, a. a. O. — W. Hunt und R. L. Poole, The political history of England, Bd. 10—11, 1905—06. — H. D. Traill, Social England, Bd. V, 1897 (1904). — W. L. Mathieson, England in Transition, 1789—1832, L. 1910.

Thomas Paine, The Rights of Man, Pt. I, 1791, Pt. II, 1792. — Works, ed. by M. D. Conway, 4 Bde., New York, 1894—96.

William Godwin, An Enquiry concerning Political Justice, and its influence on general virtue and happiness, 2 Bde., 1793, 2nd ed. corrected 1796. — Mary Wollstonecraft (Mrs. William Godwin), A Vindication of the rights of Woman, Bd. I, 1792. — Posthumous Works, 4 Bde., 1798.

George Canning, Poetical Works (1823). — Parodies and other burlesque pieces by Canning, Ellis, and Frere with the whole of the poetry of the Anti-Jacobin, ed. H. Morley, 1890. — Vgl. J. Bagot, G. Canning and his friends, 2 Bde., 1909.

The Anti-Jacobin, 36 Nos, 20. November 1797 bis 9. Juli 1797, 4. Aufl., 2 Bde., 1799. — The Poetry of the Anti-Jacobin, 1799, 4. Aufl., 1801.

Edmund Burke, Reflections on the Revolution in France, 1790, 11. Aufl., 1791, ed. G. Sampson, 1905. — Works and Correspondence, 8 Bde., 1852. — Vgl. J. Morley, E. B., 1879, Neudruck 1888. — Seine Bedeutung für den Konservatismus wird schön entwickelt von Lord Hugh Cecil, Conservatism (Home University Library Nr. 11), 1912, S. 45—72.

VII. Robert Burns, Poems chiefly in the Scottish Dialect. Kilmarnock, 1786, 2. Aufl., Edinburgh 1787, 3. Aufl. London 1787. — The Scots Musical Museum, by James Johnson, 6 Bde., Edinburgh, 1787—1803 (enthält etwa 200 Liederbeiträge von Burns). — A Select Collection of Original Scottish Airs for the Voice by George Thomson, 6 Bde., 1793—1841 (mit über 100 Beiträgen von Burns). — Poems chiefly in the Scottish Dialect. The Second Edition considerably enlarged, 2 Bde., Edinburgh, London 1793, A New Edition considerably enlarged, Edinburgh 1794. — Gesamtausgaben: The Works of Robert Burns with an Account of his Life, and a Criticism of his Writings, 4 Bde., Liverpool, London, Edinburgh 1800, 2. Aufl. 1801 (Dr. Curries Ausgabe), oft neu gedruckt — 1814 unter Hinzufügung von Cromeks Reliques and contributions by Gilbert Bruns (1808), 5 Bde. — The Life and Works of Robert Burns, ed. R. Chambers, 4 vols. Edinburgh 1851—52, Revised by W. Wallace, 4 vols. 1896 (wichtig als Dokumentensammlung). — Wichtigste Ausgabe: The Poetry of R. B. ed. Henley and Henderson, 4 Bde., Edinburgh 1896—97, billigere Ausgabe, 4 Bde., 1901. — Bequeme billige Ausgabe: Burns Complete Works, The Globe Edition, Macmillan, 3 s. 6 d. — Wichtig für das Liederstudium: The Songs of R. B. now first printed with the Melodies for which they were written, by James C. Dick, 1903. — Notes on Scottish Song, by R. B. ed. J. C. Dick, 1908.

Über Burns vgl. Th. Carlyle, Burns in der Edinburgh Review, neugedruckt in seinen Werken. — J. G. Lockhart, Life of R. B. 1828 und später. — J. C. Shairp, R. B., 1879. — A. Angellier, La vie et les oeuvres de R. B., 2 Bde., Paris 1893. — W. A. Craigie, A. Primer of B., 1896. — T. F. Henderson, R. B., Oxford 1904. — Chas. Dougall, The Burns Country, 1904. — T. F. Henderson, The Auld Ayrshire of Robert Burns, 1906. — Hans Hecht, R. B., Leben und Werke des schottischen Volksdichters, Heidelberg 1919. — W. A. Neilson, R. B. How to know him. Indianopolis 1917. — D. Mcnaught, The Truth about B., Glasgow 1921.

VIII. Erasmus Darwin, The Botanic Garden, a Poem, in 2 Parts. Part I containing the Economy of Vegetation (1791), Part II The Loves of the Plants (1789), 1789—1791. — Vgl. L. Brandl, E. D.'s Temple of Nature (1803), Wiener Beitr. zur engl. Phil. 16, 1902. — Derselbe, E. D.'s Botanic Garden, Beiträge 30, 1909.

William Hayley, The Poetical Works of, 3 Bde., Dublin 1785.

William Lisle Bowles, Sonnets, written chiefly on picturesque spots during a tour, 1789. — The Poetical Works of W. L. B., Edinburgh 1855.

George Crabbe, The Library, a Poem, 1781, The Village, a Poem in two books 1783, Poems 1807, The Borough, a Poem in 24 letters 1810, Tales 1812, Tales of the Hall in 2 volumes 1819. — Works in 7 volumes 1820. — Poems, ed. A. W. Ward, 3 Bde., Cambridge 1905, 1906, 1907. — Poetical Works, ed. A. J. and R. M. Carlyle, Oxford 1908. — Vgl. A. Ainger, C., 1913. — R. Huchon, Un Poète Réaliste Anglais. G. C., Paris 1906.

Samuel Rogers, The Pleasures of Memory, with other Poems, 1792, Italy, A. Poem 1822, Part II, 1828. — Poetical Works 1856. — Vgl. P. W. Clayden, R. and his contemporaries, 2 Bde., 1889. — R. E. Roberts, S. R. and his Circle, 1910.

Thomas Campbell, The Pleasures of Hope, with other Poems, Edinburgh 1799. — Poetical Works, 2 Bde., 1828. — Complete Poetical Works, ed. by J. L. Robertson, Oxford 1907. — Vgl. J. C. Hadden, Th. C., Edinburgh 1899.

IX. William Blake. Auf eine Aufzählung der Blakeschen Manuskripte und Eigendrucke verzichten wir. Songs of Innocence and Experience, 1839, The Poems of William Blake, comprising Songs of Innocence and of Experience, together with Poetical Sketches and some copyright poems not in any other edition, 1874. — Wichtige Gesamtausgaben: The works of W. B.: Poetic, Symbolic and Critical. Ed. with Lithographs of the Illustrated Books and a Memoir and Interpretation by E. J. Ellis and W. B. Yeats, 3 Bde., 1893. — The Poetical Works of W. B., ed. by E. J. Ellis, 2 Bde., 1906 (die einzige Ausgabe, die die prophetischen Bücher vollständig enthält). — Gute philologische Ausgabe der Gedichte: The Poetical Works of W. B., ed. by J. Sampson, Oxford 1905. (Die prophetischen Bücher sind einzeln veröffentlicht: Jerusalem, ed. by E. R. D. Maclagan and A. G. B. Russell, 1904; Milton durch dieselben, 1907; das übrige in The Poetical Works of W. B., including the unpublished French Revolution, together with the Minor Prophetic Books, and Selections from the four Zoas, Milton, and Jerusalem, ed. by J. Sampson, 1913.) Auswahl Blakescher Dichtungen in deutscher Übersetzung: „Die Ethik der Fruchtbarkeit" von Otto von Taube, Jena 1907. Gute englische Auswahl der symbolischen Gedichte: F. E. Pierce, Selections from the Symbolical Poems of W. B., New Haven 1915. — G. Keynes, A Bibliography of W. B., New York 1922.

Über Blake vgl. man: Alexander Gilchrist, Life of Blake, 2 Bde., 1863, neu 1880, 1906; A. C. Swinburne, W. B., a critical essay, 1868, neu 1906; P. Berger, W. B., mysticisme et poésie, Paris 1907; Arthur Symons, W. B., The authoritative life of Blake, 1907; B. de Sélincourt, W. B., 1909. — Über B. als Maler: R. Garnett, W. B., Painter and Poet, 1895; A. G. B. Russel, The Engravings of W. B., 1912. (Vgl. das Urteil Richard Muthers in seiner Geschichte der englischen Malerei, Berlin 1903, 86—90.) — C. Gardner, W. B., The Man, L. 1919. — S. 53. Vgl. B. Fehr, W. B. und die Kabbala, Englische Studien 54 (1920). S. 60: D. Saurat, B. and Milton. Paris (Alcan) 1920.

X. Wordsworths und der neuen Dichterschule romantische Sendung. Romantische Poetik. a) Natureinfühlung und Naturekstase: Daniel Mornet, Le Sentiment de la Nature en France de J. J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre, Thèse, Paris 1907. — S. 61: W. Coxe, Lettres sur l'état politique, civil et naturel de la Suisse, traduites de l'anglais et augmentées des observations par le traducteur (Ramond), Paris 1781. — S. 62: Die Radcliffe hat die Bilder von Claude gekannt, vgl. C. F. Mc Intyre, Ann Radcliffe, New Haven 1921, S. 27, wo nach T. N. Talfourds Memoirs, S. 65 die R. ein Claudesches Bild beschreibt. — S. 62: Ruskin, Modern Painters, Bd. 3. — S. 63 u. ff.: L. Cazamian, „L'intuition panthéiste chez les romantiques anglais" in „Etudes de Psychologie Littéraire, Paris 1913. — b) Individualismus: Charles Cestre, La Révolution Française et les Poètes anglais, Thèse, Dijon 1905. — S. 66. Vgl.: Legouis, La jeunesse de Wordsworth, Paris 1896, 276 u. f. — S. 67: Saintsbury, Cambridge History of English Literature, XI, 302. — c) Romantische Poetik: Saintsbury, History of Criticism III, 8, 1. Wordsworth's Literary Criticism, ed. by N. C. Smith 1905; Coleridge's Literary Criticism, ed. by J. W. Mackail, Oxford 1908. Ferdinand Maringer, Coleridge's Ästhetik und Poetik, Diss., Freiburg 1906. Enrico Pizzo, C. als Kritiker, Anglia 40, 1916. A. Brandl, S. T. Coleridge und die englische Romantik, Berlin 1886. M. L. Barstow, W.'s Theory of Poetic Diction, Yale Studies in English 57, New Haven 1919.

XI. Wordsworth, Coleridge, Southey, Landor, Scott.

a) Wordsworth. Einzelausgaben: Descriptive Sketches in verse taken during a pedestrian tour in the Italian, Grison, Swiss and Savoyard Alps 1793; An Evening Walk, an epistle in verse, addressed to a young lady from the Lakes of the North England, 1793; Lyrical Ballads, with a few other poems, 1798 (Neudrucke 1891 von Dowden, 1898 von Hutchinson, 1911 von Littledale); Lyrical Ballads with poems, 2 vols., 1800; Poems in two volumes, 1807; The Excursion, being a portion of the Recluse 1814; The Whyte Doe of Rylstone, or the Fate of the Nortons, a poem 1815; The Waggoner, a poem 1819; The River Duddon, a series of sonnets 1820; Ecclesiastical Sketches 1822; Yarrow, Revisited and other poems 1835; The Prelude, or Growth of a Poet's Mind, Autobiographical poem 1850 (Neuausgaben 1886 von Ed. Smith und G. C. Moore, 1896, von Worsfeld 1904). Gesamtausgaben: Poetical Works, 8 vols. ed. by W. Knight; Poetical Works, 7 vols. ed. by E. Dowden (Aldine Edition). Bequem in einem Bande: Poetical Works ed. by John Morley, 1888 (Globe Edition). — Prose Works, ed. by W. Knight, 2 vols., 1896.

Über Wordsworth: W. Knight, The Life of W. (Bd. 9—11 der 11bändigen Gesamtausgabe 1882—89), F. W. H. Myers, Wordsworth (English Men of Letters Series), 1881, Marie Gothein, W., sein Leben, seine Werke, seine Zeitgenossen, Halle 1894. Wichtig: Emile Legouis, La jeunesse de Wordsworth 1770—1798, étude sur le prélude, Thèse, Paris 1896; C. H. Herford, The Age of Wordsworth, 1897; W. A. Raleigh, Wordsworth 1903; George Mclean Harper, W. Wordsworth, his life, works and influence, 2 vols., 1916. Derselbe Gelehrte hat in seinem Buch W.'s French Daughter, Princeton University Press 1921, ans Licht gebracht, daß W. von der Französin Marie-Ann Vallon, die er 1792 in Frankreich sah, eine natürliche Tochter hatte. Legouis widmet der Sache in der zweiten Auflage seines Wordsworth 1921 besondere Aufmerksamkeit. — L. N. Broughton, The Theocritan Element in the works of W. W., Halle a. S. 1920.

S. 72: Peter Bell. Andere sehr feinsinnige Erklärung bei O. J. Campbell, Sentimental Morality in W.'s Narrative Poetry, University of Wisconsin Studies in Language and Literature, Nr. 11, Madison 1920. — S. 73: Vgl. Mary Suddard, Studies and Essays in English Literature, Cambridge 1912. (252—260: Wordsworth's "Imagination".)

b) Coleridge. Einzelausgaben. Gedichte: Poems on various subjects, 1796, 2. Aufl. 1793, 3. Aufl. 1803; Fears in Solitude 1798 (mit France an Ode und Frost at Midnight; The Rime of the Ancient Mariner, in Lyrical Ballads 1798); Christabel, Kubla Khan, a vision, the Pains of Sleep, 1816. (Dazu vgl. die großartige Faksimileausgabe: Christabel, illustrated by a facsimile of the Ms. und by textual and other notes by E. H. Coleridge, 1907.) — Dramen: The Fall of Robespierre 1794, Wallenstein 1799—1800 (Übersetzung Schillers), Remorse, a tragedy in 5 acts 1813, Zapolya, a Christmas Tale in 2 parts 1817. — Prosa: Biographia Literaria, or biographical sketches of my literary life and opinions, 2 vols., 1817 (bequeme Ausg.: Everyman's Library 1906; und Shawcross, 1907, 2 vols.); Specimens of the Table-Talk of S. T. C., 2 vols., 1835 (Neuausgabe in Bohn's Standard Library 1894); Seven Lectures on Shakespeare and Milton by the late S. T. C., ed. by J. P. Collier, 1856 (bequeme Neuausgabe als „Essays and Lectures on Shakespeare and other poets and dramatists", Everyman's Library, 1907); Anima Poetae, From the unpublished Note Books of S. T. C. ed. by E. H. Coleridge, 1895. — Briefe: Letters, 1785—1834, ed. by E. H. Coleridge, 2 vols., 1895; Biographia Epistolaris, ed. by Turnbull, 2 vols., 1911; Letters hitherto uncollected, ed. by W. F. Prideaux, 1913. — Gesamtausgaben der Gedichte: Poetical and Dramatic Works, ed. by R. H. Shepherd, 4 vols., 1877, neu 1880; dasselbe, ed. by T. Ashe, 2 vols., 1885 (Aldine Edition). Complete Poetical Works, ed. by E. H. Coleridge, 2 vols., Oxford 1912. Bequeme Ausgabe von J. C. Campbell (Globe Edition).

Über Coleridge: J. Gillman, The Life of S. T. C., vol. I, 1838; H. D. Traill, Coleridge (English Men of Letters Senis), 1884; A. Brandl, S. T. C. und die englische Romantik, Berlin 1886; J. Aynard, La vie d'un poète, Coleridge, Thèse, Paris 1907.

c) Southey: Poetical Works, collected by himself, 10 vols., 1837—38; Poems, containing the Curse of Kehama, Roderick, Madoc . . . und selected minor poems, ed. by M. H. Fitzgerald, Oxford 1910. — The Life of Nelson, 2 vols., 1813. (Neue Ausgabe: H. B. Butler, 1911; The Life of Wesley and the rise and progress of Methodism, 2 vols., 1820. Neue Ausgabe 1846, 1858. — Über Southey vgl. E. Dowden, Southey (English Men of Letters Series), 1874.

d) Landor, s. unter Prosakünstler XII.

e) Walter Scott, s. unter Roman XIII.

XII. DIE MEISTER DER PROSA: LAMB, HAZLITT, LEIGH HUNT, DE QUINCEY, LANDOR.

Zwei Schriftsteller, Charles Lamb und Leigh Hunt, haben auf das frische Feld der Romantik eine Literaturgattung verpflanzt, die Addison und Steele im 18. Jahrhundert mit großem Erfolg gepflegt hatten, die Charakterskizze, den Essai.

Charles Lamb (1775—1839) ist der große Humorist der Romantik, dessen flinkes Auge an der Oberfläche der Erscheinungen sofort das Komische und Groteske entdeckt, das sein Talent zu lebendigen Wesenheiten gestaltet. In den lauschigen Höfen des Juristentempels, ganz nahe beim lärmenden „Strand", war er als Knabe aufgewachsen. Hier lernte er seine Umwelt sympathisch betrachten und interpretieren. London mit seiner Menschheit und seinen Gebäulichkeiten wurde ihm zum verlockenden Objekt und nie versagenden Phantasieerreger. Zweiunddreißig Jahre lang arbeitete er im East-India-House in Leadenhall-Street, beobachtete das Cityleben und schrieb darüber seine entzückenden Humoresken. Humor linderte und



Abb. 54. Charles Lamb. Nach dem Bildnis von William Hazlitt.

verdeckte ein Pathos, das ihm in hohem Maße eignete; denn immer wieder öffneten sich zu seinen Füßen die tragischen Tiefen des Lebens. Ein böser Gast, der Wahnsinn, hielt mehrfach Einkehr in seinem Hause. Seine literarisch begabte Schwester Mary, mit der er zusammen lebte und arbeitete, tötete in einem Anfall von Geisteskrankheit ihre Mutter und verfiel später wieder der seelischen Umnachtung. Er selber war innig befreundet mit Wordsworth, mit Southey, mit Leigh Hunt, mit seinem Schulkameraden Coleridge und dessen Anhänger, dem Quäker Charles Lloyd, der seinem Geiste den Glanz des „inneren Lichtes" auftat. So ist begreiflicherweise Lambs Lachen das Lachen eines gefühlsreichen Menschen.

Diese üppige Sentimentalität singt uns noch einstimmig an in seinem frühesten Erzeugnis, Rosamund Gray and Old Blind Margaret (1798), einer hübschen Miniaturnovelle, die aus zahllosen Unwahrscheinlichkeiten zusammengeflochten ist. Der weiche und sentimentale Ton erinnert an die Richardsonschule — Lamb hatte kurz vorher Mackenzies Julia de Roubigné (1777) gelesen — oder vielleicht an ein tragisch anders gerichtetes Paul et Virginie. Erinnerungen an seine Kindheit hat er märchenhaft romantisiert. Rosamund selber ist seine früheste Liebe, in Allan und Elinor Clare erkennen wir Charles und Mary Lamb.

Lamb lebt in der Literatur weiter als Verfasser der Shakespeareerzählungen, mit denen er 1806 begann, und der Elia-Aufsätze, die seit 1820 erschienen.

Die Tales from Shakespeare gehören zu den großen Leistungen der englischen romantischen Bewegung. Hier brachte ein Mensch das Kunststück fertig, mit kindlichem Gemüt die Dramen Shakespeares zu erzählen, ihre Sprache widerzuspiegeln und Charaktere und Handlung so zu beleuchten, daß ein Kind sie verstehen konnte. Die Adventures of Ulysses (1808) sollten dasselbe für Homer erwirken. Sie fanden aber bei den Zeitgenossen nicht das verdiente Verständnis.

Die zehn Geschichten, die er als Mrs. Leicester's School (1809) gemeinsam mit seiner Schwester schrieb, treffen in geschickter Weise den Märchenton, enthüllen uns aber noch nicht den wahren Lamb. Im August 1820 erschien im London Magazine ein Aufsatz Recollections of the South-Sea-House, der von einem gewissen Elia unterzeichnet war. Es folgten bis zum April 1823 weitere Elia-Artikel, die bald Aufsehen erregten. Einige von ihnen kamen 1823 in Buchform heraus. Eine zweite Serie erschien zehn Jahre später. Die Kritik erkannte sofort die Hand Lambs. Hier hatte endlich der Künstler seinen richtigen Stil gefunden; denn Elia — der Name eines italienischen Schreibers, der während Lambs Lehrlingsjahren im South-Sea-House ihm zur Seite arbeitete — gibt den ganzen Lamb. Was ist die Eigenart dieser Essaikunst, deren Wesen man nur durch die Neuprägung „Lambesque" treffen zu können glaubte? Die humorvolle Romantisierung der Alltäglichkeit! Altmodische, trockene, scheinbar langweilige, eintönige Kanzlisten des South-Sea-House, Junggesellen und Originale, die er als Lehrling gesehen, wandeln vorbei und er weiß ihnen im Vorüberziehen noch rasch die auffallenden und grotesken Züge abzugucken. Der Kassierer Evans sitzt melancholisch wie eine Katze vor seinem Pult und bucht und bucht, verzieht keine Miene. Nur abends in Gesellschaft — aber immer in denselben Familien, wo er punkt sechs Uhr den Türklopfer schlägt — lebt er auf und ergötzt alle mit seinen Anekdoten. Der ernste Buchhalter John Tipp kratzt zu Hause die Fiedel und kräht Lieder dazu. Noch nie bestieg er eine Postkutsche, oder feuerte einen Schuß ab, oder ging aufs Wasser, oder ließ einen andern aufs Wasser gehen, oder ließ einen Freund im Stich. Noch kräftiger leben die Gestalten des Tempelgartens auf, von denen er in The Old Benchers erzählt: das große lebendige Quadrat eines Thomas Coventry mit dem Elefantentritt, vor dem alle Kinder flohen, der eine ganze Hand voll Schnupftabak aus dem ständigen Lager seiner Rockflügeltaschen abhob und zur Nase führte, dessen Weste rot und zornig glänzte, der in einem düstern Hause in Fleetstreet wohnte, wo er stundenlang zusehen konnte, wie die Dienstmädchen drunten tagsüber Wasser pumpten, zu dessen Seite der mildere Samuel Salt spazierte, voll Würde im Glorienschein anerkannter Gescheitheit, aber hilflos ohne sein Faktotum, den gewandten und wachsamen Lovell — Lambs Vater, dem der Sohn ein Denkmal gesetzt hat.

Fast noch anziehender als diese Menschheit sind die toten Dinge, denen Lamb den Lebensodem des Humors einhaucht. Den Tempelgarten liebte er zu sehr, als daß er ihm auch nur den kleinsten Strich des Lächerlichen angeworfen hätte. Herzinniglich hat er ihn in den Old Benchers geschildert, diesem lieblichen Juristenidyll in der lärmenden City. Dem South-Sea-House aber durfte er es wagen, seinen Humor einzufühlen. Da steht es in seiner verschlafenen Majestät, äußerlich gebrochen durch den Südseekrach, innerlich aber noch vornehm unter dem unberührten Staub vieler Jahrzehnte. Seine Brüder, die Bank, die Börse und das India-House schauen im Glanz ihres Wohlergehens beleidigend mit wichtigem Antlitz auf den alten Gefährten herunter, der jetzt aus dem Geschäft entlassen worden ist. Hier wird dem toten

Gebäude jene bewegliche, sprechende — bald drohende, bald grinsende, bald klagende — Menschenphysiognomie eingeschaut, die später Dickens in seinen Romanen in packender Wirkung den Londoner Räumlichkeiten aufgedrückt hat. Ganz prächtig ist Lambs Verherrlichung der aus der Mode kommenden Sonnenuhr — in The Old Benchers —, der er die Turmuhr gegenüberstellt, um sie menschlich psychologisch zu einer wenig schmeichelhaften Karikatur zu verzerren: sie, mit ihren schweren Blei- und Messinggedärmen, ihrer kurz angebundenen, feierlich langweiligen Rede. Wie anders ist die Herzenssprache der Sonnenuhr!

Wie köstlich, lebendig, sinnig, lachhaft, eigenwillig, schrullenhaft, gemütlich, mitteilsam, fesselnd in höchster Steigerung ist diese Alltäglichkeit! Was ein Künstler wie Lamb an Witz und Geist in sie hineinzulegen vermag, zeigt seine berühmte Dissertation on Roast Pig.



Abb. 55. Charles Lamb nach einer Skizze von Brook Pulham. (Garnett and Gosse IV.)

Scholastisch dialektisch — und wieder lyrisch elegisch — arbeitet er die These aus, daß das Spanferkel zum Braten geboren ist. Denn wie könnte man das süße unschuldige Wesen mit seiner noch ungebrochenen Stimme, die zwischen dem Kindersopran und dem Gemurmel schwankt — mildem Vorspiel des Grunzens — die grobe Reife des Schweinealters erreichen lassen! Nun ist es gar. Es hat seine hübschen Augen ausgeweint — strahlende Gallerte — Sternschnuppen! Wie sanft es auf der Platte, seiner zweiten Wiege, liegt! Eine ergötzliche Geschichte über die Entstehung des Schweinebratens, die er einem chinesischen Manuskript entnommen haben will — in Wirklichkeit stützte er sich auf Bistonios Gedicht Gli elogi del porco —, eröffnet die gelehrte Abhandlung. Die Hütte eines Chinesen — Behausung und Schweinestall zugleich — brennt nieder. Da entdeckt der Geschädigte durch Zufall, was für einen Gaumenkitzel das verbrannte Ferkel ihm darbietet. Immer wieder, nachdem die Sau neu geworfen hat, legt er Feuer an seine Hütte. Die Nachbarn entdecken den Kniff und folgen seinem Beispiel, um desselben Genusses teilhaftig zu sein. Allenthalben, in ganz China, brennen Dörfer nieder. Die Sache kommt vor das Obergericht in Peking, wo der Ferkelbraten dem Richter zum Kosten vorgeführt wird, der sofort die Angeklagten freispricht. Bald darauf geht des Richters Haus in Peking in Flammen auf. Stadtbrände sind jetzt an der Tagesordnung, und Versicherungsgesellschaften weigern sich, Verträge abzuschließen. Endlich entdeckt ein Schlauer, daß man das Schwein braten kann, ohne vorerst ein ganzes Haus einzuäschern. — Lamb gibt sich hier die Pose des übertriebenen Feinschmeckers, der er gar nicht war. Wurde ihm Wildbret von Freunden als Geschenk zugeschickt, so pflegte er ihnen, um Spaß zu machen, im Tone der Schweinebratendissertation zu danken.

Lambs Stilwirkung beruht auf dem Einzelwort, dessen Kraft einen ganzen Satz, vielleicht einen ganzen Abschnitt, durchstrahlt. Dem Gegenstand entsprechend, nimmt er den Stil irgendeines Elisabethaners, Sir Thomas Browne, Burton, Fuller, Bacon, an. Sein Gedächtnis ist ein reiches altes Lager von altfränkischen Wendungen und Zitaten, aus dem er Bausteine herbeiholt, wenn er sein zierliches architektonisches Prosagebilde errichten will. In ihm erglänzen sie dann wie funkelnde Schmucksteine, mit dem Ganzen fest verwachsen, ihres fremdkörperlichen Wesens entkleidet. So kommt es, daß nur der Kenner die Zitate sieht, der Uneingeweihte den Eindruck eines unbedingt gleichfließenden, einheitlichen Stiles mit sich nimmt.

Auch William Hazlitt (1778—1830), Leigh Hunts intimster Freund und geistiger Gegenfüßler, ist der Künstler des Einzelwortes, der Lamb ebenbürtig wäre, hätte er nicht dessen süße Menschlichkeit durch allzu scharfe Würze verbittert. Langsam hat er durch geduldige ernste Übung die Handhabung einer feinen stilistischen Instrumentik erlernt. Er ist trockener Metaphysiker, der zuerst Maler werden muß — tatsächlich studierte er 1784 vier

Monate lang in Paris und kopierte im Louvre —, um die blassen Ideen in das Farben- und Lichtmeer der Kunst einzutauchen. Coleridge war sein Meister. „Das Licht seines Genius fiel in meine Seele, gleich dem Sonnenstrahl, der in den Pfützen der Straße glitzert." Er hat literarische und allgemeingegenständliche Essais geschrieben. Als Kritiker — in den Werken: Characters of Shakespeare's Plays 1817; Lectures on the English Poets 1818; Lectures on the English Comic Writers 1819; Lectures on the Dramatic Literature of the Age of Elizabeth 1820 — ist er der große Meister, der neben Coleridge und Lamb bestehen kann, der Meister allerdings, dem die emotionelle divinatorische Kraft versagt bleibt, die er durch vernichtende bittere Geistesschärfe und durch die ungestüme Wucht seiner Verstandesargumente zu ersetzen sucht. In seinen allgemeingegenständlichen Essais — The Round Table 1817; Table-Talk 1821—1822; Sketches und Essays 1839; Winterslow 1850 — verwebt er wie Lamb das Tagtägliche, Gewöhnliche, Unbedeutende mit allen möglichen feinen Beobachtungen, mit Elementen seines eigenen Seelenlebens und reizvollen fernen Begriffsassoziationen zum asymmetrischen bilderreichen Kleinteppich des Lebens. In seinen Characteristics in the Manner of la Rochefoucauld's Maxims, 1823 erscheint Hazlitt als der Virtuose der Aphoristik und Analytik, der die Menschenwesen in ihre Elemente zersetzt und im gedrängten, nervigen Wort ihre Typenhaftigkeit abfängt.

James Henry Leigh Hunt (1784—1859) ist der Schriftsteller für alles, Dichter, Lyriker, Epiker, Dramatiker, Romanschreiber, Kritiker, Essayist, Autobiograph, Biograph — aber vor allen Dingen gewiegter Journalist. Seine Werke sind heute vergessen. Und doch darf die Literaturgeschichte nicht schweigend an ihm vorübergehen, schon wegen seiner Beziehungen zu Dichtern, wie Byron, Shelley, Keats, und wegen seiner Einwirkung auf die realistische Romantik eines Dickens, dessen Sketches by Boz und Household Words ohne Hunt kaum denkbar sind. Man hat ihn als den Führer der Cockneydichterschule bezeichnet, der in seiner Vulgarisierung der Poetensprache noch weiter ging als Wordsworth und der auf den jungen Keats einen verhängnisvollen Einfluß ausübte. Dieser Cockneyton verklingt auch in seinen Prosawerken nicht, wo er auf den Pfaden des niedrigen Lebens und der schäbigen Vornehmheit wandelt. Er selbst, Sohn eines westindischen Juristen aus Barbados, der später als Pfarrer in London und Southgate wirkte, hatte bei einer kinderreichen Familie zeitlebens mit der Geldnot zu kämpfen. Unermüdlich arbeitete er als Herausgeber verschiedener Zeitschriften, des Examiner 1808, des Reflector 1810, des Indicator 1819—21, des Companion 1828, des neuen Tatler 1830—32, des Liberal, den er, wie bekannt, mit der finanziellen Unterstützung Byrons, an dessen Rockschöße er sich in Italien krampfhaft anklammerte, herausgeben sollte. Nie kam er auf einen grünen Zweig. Er hat seinen Kampf ums Dasein in einer immer noch lesenswerten, unterhaltend geschriebenen Selbstbiographie erzählt. Großen Mut bezeugte er in dem verdammenden Artikel, den er über den damaligen Regenten, den Prinzen von Wales, im Examiner 1813 veröffentlichte, wo er wahrheitsgemäß vor aller Welt den ersten Gentleman Europas als einen allen Lastern ergebenen Wüstling hinstellte. Dafür büßte er — mit seinem Bruder — mit zwei Jahren Gefängnis.

Leigh Hunt ist der allwissende Kalenderschreiber, dessen journalistischer Gestaltung sich kein Thema entziehen konnte. Gern wählte er wie Lamb seine Objekte aus der allernächsten, der Londoner Umgebung, über die er geschwätzig, leicht fließend, aber nie inhaltsleer plaudert. Schnell, sicher und leicht zeichnet sein Stift einen Realismus, der nicht wie bei Lamb beständig, zum Selbstzweck, sondern nur gelegentlich mit Humor durchsetzt wird. Der Reiz seiner Darstellung liegt in der Unerschöpflichkeit seines Beobachtungsstoffes und in der blitzschnellen Registrierung jener allerkleinsten Einzelzüge des Lebens, die zu sehen wir längst verlernt haben. In dem Aufsatz The Inside of an Omnibus (nach 1837) bucht er die ereignislosen Geschehnisse einer kaum halbstündigen Omnibusfahrt und läßt nahezu hundert Stadttypen, die er jeweilen in drei Strichen rasch hinwirft, auf- und absteigen: einen Methodisten, ein Dienstmädchen, eine junge Dame, einen Stutzer, einen jungen Burschen, einen älteren Herrn. Es will nicht aufhören. Es geschieht lächerlich wenig. Der junge Bursche schält eine Apfelsine, die er nicht zerlegen kann und als Ganzes in den Mund steckt zum kichernden Ergötzen der zwei jungen Damen gegenüber. Der alte Herr bemüht sich vergebens, ein Fenster zuzuschieben, bis ihm vor Anstrengung das Blut ins Gesicht steigt. Der Schaffner aber bringt es fertig. „Er kennt den Kniff." Alles wird eingetragen bis zu dem Hühneraugentreten und dem gleichgültigen, selbstgefälligen „very sorry" des Schädigers. Sein Versuch über Beds and Bedrooms singt realistisch cockneygemütlich das Thema: „Und ich habs so nett, lieg daheim im Bett." „Whew goes the wind, patter go the windows, rumble goes a coach, to sleep go I." Seine Geschicklichkeit ist so groß, daß er sich auch stilistische Witze leisten kann, wie die beiden Aufsätze im Indicator A „Now" descriptive of a hot day und A „Now" descriptive of a cold day, wo er jeden Satz durch ein „Now" eröffnet.

Leigh Hunt ist auch der Chronist Londons, dessen Geographie und Geschichte er in einem besonderen Buch geschrieben hat: The Town, its memorable characters and events, 1848. Als literarischer Kritiker ist er vielleicht oberflächlich, aber seine umfassenden Kenntnisse und die ungehinderte Weite seiner Sympathien, die ihn allen Richtungen vom Klassiker zum Romantiker, von Spenser zu Dryden, von der englischen bis zur italienischen und deutschen Literatur gerecht werden ließ, verdienen unsere volle Anerkennung. (Vgl. unten Kap. XIV.)

Hunts kindliche Freude am Londoner Milieu spricht wieder zu uns aus den künstlerisch wenig bedeutenden Werken zweier Schriftsteller, die aber einem Mann wie Dickens für die Gestaltung seines Londoner Realismus wertvolle Winke gaben, aus den Mornings at Bow Street (1824) und More Mornings at Bow Street (1827) von J. Wight, dem Polizeiberichterstatter des Morning Herald und aus Pierce Egans Life of London, 1821—28. Dort werden wir mitten hineingestellt in das schmutzige London der Droschkenkutscher und Scheuerfrauen, des Pfandhauses und des Speisehauses, der Prügeleien und Eifersuchtsszenen; hier in die Welt des Sportes, in der sich als figura comica ein korpulenter Herr und alter Junggeselle, Sir John Blubber, Mitglied eines reisenden Klubs, bewegt.

Was bei Leigh Hunt bloße literarische Gewandtheit ist, wird bei De Quincy zu bewußter ornamentaler Kunst, bei Landor zu kraftvoll ringender Genialität.

Thomas De Quincey (1785—1859) ist der Polyhistor und der Meister der leidenschaftlichen Prosa, der die kleinste Kleinigkeit beseelt und in blendendem Wortglanz verleiblicht, der nicht wie Lamb auf Humoreinfühlung des Alltäglichen ausgeht — er konnte sich zwar eines sehr wirkungsvollen Humors bedienen —, der vielmehr die pathetische und großartige Gebärde betätigt und den unscheinbaren Dingen den Glanz der Schönheit anwirft. Seine Leidenschaftsform galt dem Bekenntnis. Seine Confessions of an English Opium Eater (1822) werden heute noch gerne gelesen, und er selber hat sich im Hinblick auf dieses Buch mit Augustin und J. J. Rousseau verglichen. Aber zum tiefergreifenden Bekenntnis fehlt ihm der Stoff. Denn was hat er uns eigentlich zu sagen? Ein kleines, körperlich gebrechliches Wesen, entflieht er 1801 dem Elend der Schule — der Grammar-School von Manchester —, um in Wales ein Wander- und Zigeunerleben zu führen. Er strandet schließlich in London, lernt in Soho die Armut und das Unglück, aber auch die Güte und Liebe in der Armut kennen, wie sie ihm in dem Straßenmädchen Ann entgegentritt, das ihm bei einem Ohnmachtsanfall ihr Letztes opfert. Der Knäuel löst sich. Er studiert in Oxford. Häufige Zahnschmerzen zwingen ihn 1804, Opium als Betäubungsmittel einzunehmen, das ihm nur allzubald die Tore des Traumparadieses öffnet, die er willenlos durchschreitet, ohne jemals an den Rückweg zu denken. In Keswick — in Coleridges freundschaftlicher Nähe! — bringt er es bis auf 8000 Tropfen Laudanum. Die höchsten Genüsse sind sein. Musik klingt ihm neu; denn sein Geist gestaltet sie um zu seinem eigenen Leben. Gedanken und Vorstellungen erzucken in leuchtenden Photismen. Raum und Zeit erweitern sich ins Unendliche. In architektonischem Glanze türmen sich Träume. Dann schimmern sie in hellen Wasserspiegeln und wiederum in stürmenden Ozeanen. Schließlich lastet auf aller Licht- und Wasserpracht die Tyrannei des menschlichen Antlitzes. Bedrängend und beengend werden die Opiumträume, und was Lust war, ist jetzt Schmerz. Das kleinste Lebensgeschehnis, die Aufnahme der winzigsten sinnlichen Erscheinung, wächst im Traumtheater zu endloser bunter Phantasmagorie aus. Der Malaje, der ihn einst in Keswick besuchte, verwandelt sich in den Orient mit seinen bunten Farben und sagenhaften Ungeheuern. Wie Flauberts heiliger Antonius wird De Quincey in den Strudel des Unmöglichen hineingerissen. Ägyptens Affen grinsen ihn an, Papageien umkreischen ihn, Krokodile küssen ihn. Bald ist er Götze, bald Opfer, bald handelndes Subjekt, bald leidendes Objekt. Aus der Tiefe der Schmerzen schafft er sich eine eigene Mythologie: Levana mit den drei Frauen des Leides — Levana and our Ladies of Sorrow, so lautet ein besonderes Kapitel — die Mutter der Tränen, die Mutter der Seufzer, die Mutter der Dunkelheit. Nicht in Carlyles bzw. Goethes engerem Tempel des Schmerzes sitzen sie. Die eine wandelt hoch und hehr in Wolken, die andere seufzt



Abb. 56. Thomas de Quincey. Nach dem Bildnis von J. Archer.

demütig im Dämmerlicht der Einsamkeit, die dritte stürzt daher in der Nacht des Wahnsinns.

Diese narkotischen Träume, vom inneren Auge des Künstlers in einer Schönheit gesehen, die sich nachher in Wortklängen verkörpert, konnten die schwache Hülle De Quinceys nicht aufzehren. Sie hielt Stand dem Opium und — was bedeutsamer ist — der Opiumentwöhnung. Die 8000 Tropfen hat er allmählich auf 160 und schließlich auf Null reduziert und als dürres Männchen noch ein hohes Alter erreicht (Unwinding the Accursed Chain).

Das sind De Quinceys Bekenntnisse. Sie stehen und fallen mit ihrem glänzenden Stil. Wie Carlyle hat er Kant, Fichte, Schelling und Hegel studiert, deren abstrakte Metaphysik er sinnenfällig theatralisch in bunten Bühnenbildern und glitzernder Orchestermusik vor uns aufführt. Ewigkeitsschauer, Raum- und Zeitvernichtung erleben wir hier dramatisch.

De Quinceys Untertauchen in der Unendlichkeit bei narkotischer Betäubung hat auf die französische Dekadenz, die ihn für sich beanspruchte, tiefen Eindruck gemacht. Kein geringerer als Baudelaire hat die Bekenntnisse eines Opiumgenießers gelesen und Teile davon ins Französische übersetzt. Hier sah er die wirkliche Betätigung einer nur schüchtern vorgestellten Weltanschauung, das mystische Hinausdrängen der Einzelseele aus ihrer Hülle in die sie umgebende Vielheit und Unendlichkeit. Wein und Haschisch sind nach ihm die Mittel, um sich zu vervielfältigen. „Man verschmilzt mit den andern Wesen. Man wird zum Baume, der im Winde ächzt und der Natur seine Pflanzenmelodien zusingt. Dann wiederum schwebt man in unendlicher Vergrößerung im Blau des Himmels.“

Noch eine weitere Leistung De Quinceys hat bei den Dekadenten Aufsehen erregt: die beiden mit überlegener Ironie geschriebenen Vorlesungen über Murder considered as one of the fine arts (1826—39), die er angeblich an einem Festessen der Gesellschaft der Mördervirtuosen gehalten hat. Hier erörtert er den Mord in der technischen Sprache des Künstlers, vom ästhetischen Standpunkte aus und zeigt, daß ein genialer Verbrecher wie Williams stets darauf bedacht war, seine Mordtaten in feierlichem Aufputz und theatralischer Anordnung der Begleitumstände zu inszenieren, um sie ästhetisch genießen zu können, überlegen den Verbrechern einer niedrigen Stufe, die in ihren Schandtaten bloße Plagiate begehen. De Quincey verzieht, in der angenommenen Ästhetenrolle verharrend, keine Miene, so daß es Leser gab, die die Ironie nicht sahen und sich über seine Sittenlosigkeit entsetzten. Was hier bloße Ironie ist, verwandelt später Oscar Wilde in dem Essai Pen, Pencil and Poison in paradoxale Schöngeisterei, um De Quinceys Bekannten und Lambs Freund, den Maler, Kritiker und skrupellosen Vergifter Wainewright als großen Lebenskünstler hinzustellen.

Nun ist es fraglich, ob die Lieblingsstücke der Dekadenten, die Darstellung der narkotischen Traumgebilde und der Ästhetik des Mordes, De Quinceys höchstes Können bedeuten. Ewig den menschlichen Geist zu fesseln vermögen viel eher die kunstgeübten Schilderungen des psychologischen Kleinrealismus seines Lebens: die haarscharfe Zeichnung des Williamsmordes

in allen seinen denkbaren Einzelheiten, die von einem Sekundenbruchteil zum andern fortschleichen — in dem *Postscript* zum Mordessai 1854 —, der dramatisch aufgebauschte kleine Zwischenfall vor De Quinceys Flucht aus der Schule, wo sein Riesenkoffer in der Stille der Nacht donnernd an des Direktors Zimmer vorbei die Treppe hinunterkollert, und vor allen Dingen die feine Analyse von Sensationen auf der Postkutschenfahrt — *The English Mail Coach* — mit den zwei Teilen *The Glory of Motion* und *The Vision of Sudden Death*. Das letztere ist ein wahres Kabinettstück der Dialektik. Welche Spannung! Welch Herzbeklemmen! Nur atomweise baut De Quincey den winzigen Stoff ab und schafft so den Eindruck des gigantenhaft Massigen.

Jäh stürzt die Postkutsche in der Stille der Nacht auf falscher Straßenseite voran, den vier schnaubenden Rossen überlassen; denn der einäugige Kutscher schläft. Leises Geräusch aus der Ferne! Ein kleiner Wagen mit einem in Entzücken versunkenen Liebespaar schleicht von der andern Seite am gleichen Straßenrand daher. Ein Zusammenstoß scheint unvermeidlich und der Tod für die ahnungslose schwächere Partei sicher. Der hilflose De Quincey leidet schwere Seelenkämpfe. Er tut, was er kann. Er ruft zweimal eine laute Warnung dem Jüngling zu. Der rafft sich auf in Entsetzen und zieht in letzter Sekunde das Pferd krampfhaft in die Straßenmitte. Schon ist die schwere Postkutsche da, streift tosend das Hinterrad und rast vorüber. Sturmeswogen der Gefühle bäumen sich vor uns auf. Kühnste Einfühlung läßt uns das kleine Fuhrwerk als noch lebend, aber zitternd und schaudernd neben erbebenden Menschenwesen erblicken.

Ein glänzendes Virtuosenstück hat De Quincey auf der Klaviatur unserer Gefühle gespielt. Und doch fragen wir uns nach Augenblicken der Selbstbesinnung: wie konnte er uns derartig an der Nase herumführen? Er hat nachträglich aus der Erzählung eine phantastische Traumfuge gemacht — *Section III: Dream Fugue* —, die aber an das Wirklichkeitsstück nicht heranreicht.

Was die englische Prosa an starken Wirkungen leisten kann — Wortmusik, bunte Pracht, Purpurflecken, Synästhesien —, das hat der Coleridgeschüler De Quincey aller Welt gezeigt.

Der geniale *Walter Savage Landor* (1775—1864, siehe oben S. 82) hat von sich selber gesagt: er werde spät und nur mit wenigen auserlesenen Gästen zur Tafel gehen. Er setzt zu viel Kenntnisse, zu starke wissenschaftliche Interessen und eine zu raffinierte literarische Feinschmeckerei beim Leser voraus, um bei einer großen Gemeinde Gefallen zu finden. So kommt es, daß er, trotz seiner Genialität und Kunst, zu den längst Vergessenen gehört. Denn wer greift heute noch zu den *Imaginary Conversations* (1824, 1826, 1829, 1853), jenen eigenartigen fiktiven Dialogen, die Landor nach seinen erfolglosen dichterischen Versuchen (siehe oben S. 82) als literarische Form gewählt hat, die im *Pentameron and Pentalogia* (1837) wiederkehrt und in *Pericles and Aspasia* (1836) die Briefform — d. h. Dialog mit längeren Einsätzen und zeitlich weiteren Abständen — annimmt? Wer allerdings die moderne Abneigung gegen diese Form überwindet und versucht, sich Landors Führung anzuvertrauen, wird reichlich belohnt. Er muß zwar öde Strecken durchlaufen. Denn Landor hatte nicht wie Robert Browning, der diese Gattung mit einer wichtigen Variation — Dialog bei *stummer* zweiter Person — eigentlich erst auf die künstlerische Höhe gebracht hat, die Begabung, alle unnützen, weichen Ausbuchtungen mit scharfem Meißel wegzuhauen und nur harte, in gedrängte Formen gebannte Seelensubstanz zu bieten. Landor geht nie aufs Ganze. Er deklamiert bald in edlem Pathos, bald in schneidender Satire, bald in übertriebenem Humor und deklamiert unaufhörlich, lange, lange, faßt ein Thema an, springt davon ab, kehrt zu ihm zurück, verliert sich wieder auf Seitenpfaden und bleibt dort stehen. Aber er führt uns doch zwischenhinein durch blühende, herrliche Oasen. Seine langen Erörterungen kristallisieren sich gelegentlich zu geistfunkelnden, klangreichen Aphorismen.

Er hat Italien und dessen Kunst und Literatur besonders geliebt. So führt er uns Dante und Beatrice vor und weiß etwas von der mystischen Ekstase in ihr Gespräch hineinzulegen. So bringt er den Mönch und Maler Fra Filippo Lippi — den später auch der seelenkundigere Browning reden läßt — mit Papst Eugen IV. zusammen und läßt sie schalkhaft ihre Gedanken einander zuwerfen. Dort gelegentlich spaßhaft vorgetäuschte pontifikale Gravität, gemischt mit dem renaissance-päpstlichen nil admirari, hier malerische Sinnlichkeit des Mönches, der spannend erzählt, wie er unter mohammedanische Seeräuber geraten ist und sich für den Mohammedanismus fast begeistert hätte. Dann stellt er Boccaccio und Petrarca einander gegenüber in einem hübschen Romankapitel, damit der große Erzähler eine soeben wirklich erlebte Novellette rasch hinwerfen kann, um sofort das zeitliche Sittengemälde zu geben. Das Duett war so reizvoll, daß er es noch einmal angefaßt hat im Pentameron. Boccaccio liegt krank im Bett. Petrarca besucht ihn fünf Tage lang und an Stelle des übrigens schon längst fertigen und von den beiden reichlich besprochenen Decameron erhalten wir ein Pentameron. Der Literarhistoriker wird dieses Werkchen gerne lesen wegen der geistvollen Kritik Dantes, der bald gelobt, bald getadelt wird, und wegen Landors Ausführungen über Ästhetik und Poesie. Im übrigen überschüttet er uns mit Gelehrsamkeit. Hesiod, Virgil, Ovid werden schonungslos hergenommen. Die Erwähnung Rienzis gibt Anlaß zur Entwicklung politischer Theorien. Italien wird verherrlicht, Frankreich, das er haßte, verspottet. Ein hübsches Bild bietet der dritte Tag. Der Kanonikus Petrarca reitet Sonntags früh zur Messe. Zwischenhinein streut der Dichter aphoristische Perlen aus: Let us cease to be disquieted for the absence of those who have but retired into another chamber . . . The noble mansion is most distinguished by the beautiful images it retains of beings past way; and so is the noble mind.

In seinen griechischen Dialogen donnert Landor über Freiheit und Tyrannenmord, besonders in Solon and Pisistratos, Anakreon and Polykrates, Demosthenes — in den er sich leicht hineinzufühlen vermochte — and Eubolides. Hier reißt er nieder. Den Idealstaat aber baut er auf in Pericles and Sophocles. Sophokles hat den Äschylus besiegt. Das Volk zieht den Berg hinan, das Fest der Panathenäen zu feiern. Der herrliche Rhythmus des Festzuges teilt sich dem politischen Dialog mit, der in würdiger Weise überleitet zu Landors lesbarstem und lesenswertestem Werk, zu Pericles and Aspasia, dem Buch der schönen, edlen Worte, die den Landorschen Freistaat verherrlichen, wo Perikles sich seine führende Stellung auf der Rednerbühne immer neu erobern muß. „Seine Stimme hat seine Lippen verlassen und ist in das Herz Athens gedrungen.“ Großartig hebt es an mit einer Aufführung des Äschyleischen Prometheus im Theater zu Athen, von wo der Blick auf den blauen Ozean hinüberschweift. Unsagbar traurig endigt es mit dem Tod der treuen Freundin Cleone, die sich zur Zeit der Pest nach Athen geschleppt hat, ihre Aspasia zu suchen. Wohl lebt Aspasia noch, sie ist der Pest entflohen. Hier aber in der Stadt der Gräber und Fackeln herrscht der Tod. Perikles ist dahin und sein Haus steht öde und leer. Am Grab des Xeniades, den auch sie einst geliebt, sinkt sie tot nieder. Man hat Landor vorgeworfen, daß er nicht wahres Griechentum geschildert habe. Und doch wird sich niemand der mächtigen Wirkung der Orestesfragmente und der Begegnungsszene zwischen dem Schatten Agamemnons und Iphigeneias entziehen können, die die dichtende Aspasia in ihre Briefe eingeflochten hat.

XIII. VOM SCHAUERROMAN ZU WALTER SCOTT.

DER SCHAUERROMAN.

Mit Walpoles Castle of Otranto and Clara Reeves The Old English Baron kam der gotische Schauerroman in die Mode. Eine wahre Flut von Schauermären mit Geisterspuk in Kloster oder Schloß wurde erzeugt, um sensationsdürstige Leser zu befriedigen.

Wir nennen der Reihe nach: Stephen Cullen, The Haunted Priory or the Fortunes of the House of Rayo 1794; Marquis Grosse, Horrid Mysteries 1796; Mrs. Parsons, Mysterious Warnings 1796; Mrs. Bonhote, Bungay Castle 1797; Regina Maria Roche, Clermont 1798, The Nocturnal Visit 1800; T. J. Horsley-Curties, Ancient Records or the Abbey of St. Oswyth, Ethelwina or the House of Fitz-Auburne; W. C. Proby, The Spirit of the Castle; F. H. P., The Castle of Caithness; Francis Lathom, Midnight Bell, a German Story 1798, The Castle of Ollada 1799, Mystery 1800, Astonishment 1804; William Henry Ireland, Gondez the Monk 1805; Charles Lucas (aus Baltimore), The History of Jack Smith or the Castle of Saint Donats; Mrs. Dacre (Rosa Matilda), Zofloya; Miss Holford, Warbeck of Wolfstein 1820; dazu die anonymen Werke: The Spirit of Turrettville; Ankerwich Castle; The Romance of the Castle; Count Roderick's Castle or Gothic Times.

Alle diese Bücher sind heute vergessen. Aus ihrem Gewimmel ragen empor die Werke der Mrs. Ann Radcliffe, The Romance of the Forest 1791; The Mysteries of Udolpho 1794;

The Italian or the Confessional of The Black Penitents 1797; Gaston de Blondeville 1826 und der berühmte Roman Ambrosio or the Monk (1796) des Matthew Gregory Lewis.

In den Romanen der Mrs. Ann Radcliffe, geb. Ward (1764—1823), hält eine wundervolle Spannungstechnik den Leser durch Bände hindurch im Bannkreis ihrer fiktiven Welt gefangen. Und diese Welt atmet und lebt, Mensch und Natur durchfühlen sich in ihr und — was dem Romantiker jener Tage wichtig und wesentlich war — diese Welt durchglüht eine starke Übersinnlichkeit, die die Dichterin, nachdem wir uns ihr anvertraut haben, am Schluß durch verstandesmäßige, materialistische Erklärungen wieder verscheucht — eine Taktik, die sie in ihrem letzten Roman, Gaston de Blondeville, nicht mehr befolgt.

Alle typischen Elemente Radcliffescher Kunst finden wir in ihrem bekanntesten Roman The Mysteries of Udolpho beieinander. Eine fesselnde Umständlichkeit zimmert hier nach wohlbedachtem Plane langsam und geduldig, aber für uns spannend und aufregend, aus unendlich vielen feinsten Stückchen und Stäbchen ein großes Weltgebäude. Der Schein eines schrecklichen, gewaltigen Geschehens drängt sich uns auf, und doch kam es und kommt es nie zum riesenhaften Tun. Am Schluß, wo aller Zauber weicht, begrüßt uns der graue nüchterne Tag. Denn was geschah eigentlich?

Emily verlor durch Tod ihren guten Vater St. Aubert und mußte sich als Waise dem Willen ihrer bösen Tante Cheron fügen. Die Tante aber verfiel Montoni, dem Verbrecher und Räuberhauptmann mit der Herrenmoral, der sie ihres Geldes wegen heiratete und die Nichte seinem reichen Freunde Morano versprach. Um sich die Frauen gefügig zu machen, ließ er sie nach dem Schreckenschloß Udolpho in den Apenninen verbringen. Als sich dort seine Frau weigerte, ihm alle ihre Privatgüter erblich zu übermachen, sperrte er sie in einen Turm ein und ließ sie jämmerlich zugrunde gehen. Die Nichte, die täglich bedroht wurde und durch die seelischen Erschütterungen an dieser Stätte des Schreckens innerlich zusammengebrochen war, setzte schließlich zitternd ihre Unterschrift unter eine Verzichtserklärung ihrerseits. Da wurde aber das Schloß von den Truppen der Republik Venedig belagert, Emily entfloh mit drei Ergebenen aus Udolpho und kehrte über Marseille nach ihrer Heimat in Südfrankreich zurück. Hier fand sie ihren alten Geliebten Valancourt, den sie tot geglaubt und dem sie nach Aufklärung zahlreicher Mißverständnisse die Hand reichte.

Wenig! Aber Mrs. Radcliffe hat diese schlichten Tatsachen in geschickter Weise verknüpft mit Hemmungen, Retardierungen, falschen, in nichts auslaufenden Abstechern, mit scheinbar unerklärbaren Eingriffen übersinnlicher Mächte und so über das helle Feld der Wirklichkeit ein unentwirrbares Netz des Geheimnisvollen geworfen, das langsam, Knoten um Knoten, wieder gelöst werden muß. Was wahr ist, wird nur mysteriös angedeutet, und wir sollen es erraten, aber wir raten falsch und müssen später umlernen, daß das Gegenteil oder irgend etwas anderes wahr ist.

Montonis Henkerknechte haben seine sich sträubende Frau gepackt und in den östlichen Turm geworfen. Emily fürchtet für das Leben ihrer Tante und wird endlich auf ihr Drängen zu ihr geführt. Da findet sie nur noch eine Leiche vor, an der sie ohnmächtig niedersinkt. Die Gräfin Montoni ist also tot. Nicht doch! Sie lebt. Emily hat bloß in einem falschen Zimmer die Leiche eines Erschlagenen gesehen. Wie sie später den richtigen Weg geht, gelangt sie zu ihrer Tante, die allerdings sterbend, marmorkalt auf ihrem Lager liegt. — Oft, wenn Emily des Nachts aus ihrem Fenster auf den Festungswall hinunterblickt, erscheint ihr dort eine männliche Gestalt, die nicht spricht, ihr aber winkt. Und aus einer Zelle steigt oft schöner Gesang zu ihr hinauf, Lieder ihrer provenzalischen Heimat, die sie an ihren Geliebten in der Ferne, an Valancourt, erinnern. Sie weiß, daß ein fremder Gefangener hier schmachtet. Sollte das nicht ihr Valancourt sein? Einmal schickt er ihr einen bestochenen Wärter als Liebesboten. Er will sie sehen. Kein Zweifel! Es ist Valancourt. Doch nein! Der Gefangene kommt, und sie fällt einem Fremden, Dupont, der sie früher heimlich geliebt hat, in die Arme.

Banges und spannendes Irreführen bringt die Radcliffesche Handhabung des Übersinnlichen.

Schon die kleinen Züge, wie das immer wiederkehrende nächtliche Klopfen an Emilys Schlafzimmertüre, das sich nachher auf natürliche Weise erklärt, das Heruntersteigen, treppenabwärts, bei Fackelschein, in Kapellen-

gewölbe, ans offene Grab, an dem ein Priester das Totenoffizium liest, halten beständig einen beklemmenden Grundton in Schwingung. Geheimnisvoller und stärker erregen den Leser der Gesang der Sphären, der immer wieder in der Nähe des Klosters ertönt, bald hierhin, bald dorthin sich schwingend, die hartnäckige, geisterhafte, aus der Saalecke dringende Wiederholung der letzten Worte in Montonis Bericht über die frühere Schloßdame, das verschleierte Bild in der Turmkammer, vor dem Emily, nachdem sie es enthüllt, besinnungslos niedersinkt, die Gestalt, die sich plötzlich unter der Bettdecke im alten Schlafzimmer des Schlosses Le Blanc zu regen beginnt.

Wir ahnen das Fürchterlichste in diesen Schreckenssymptomen, die sich aber alle wieder zurechtschieben.

Der Sphärengesang entströmt dem Mund einer wahnsinnigen, im Walde hin und her irrenden Nonne, die Wortechos hat Dupont von einem geheimen Gang aus durch eine vermoderte Mauerstelle unbemerkt in den Saal hineingerufen, die verschleierte Wachsleiche ist ein kirchliches Bußinstrument, das einst der frühere Schloßherr als Strafe für begangene Sünden stundenlang betrachten mußte und das jetzt nutzlos in einer Ecke steht. Die Bettdecke bringt ein Räuber von Zeit zu Zeit in Bewegung, um das Schloß im Ruf der Verzauberung zu erhalten, damit seine Gesellen im darunter liegenden Gewölbe unbemerkt und ungefährdet ihre Beute aufspeichern können. Gerade dieses letztere dürfte eine schwache Erklärung sein. Doch ist die Spannung das Wesentliche für den Leser, der nachher über die natürliche Erklärung rasch hinweggleitet.

Die Stärke der Radcliffe beruht auf der soeben besprochenen Spannungstechnik und der uns schon bekannten prächtigen Naturschilderung mit ihrer schwermütigen Natureinfühlung (siehe oben S. 62). Nebelhaft aber ist wie bei Walpole ihre historische Milieudarstellung. Udolpho ist ja auch ein historischer Roman, der im Südfrankreich und Italien des ausgehenden 16. Jahrhunderts spielt, dessen Zeitkolorit die Dichterin wiedergeben möchte. Doch dazu fehlen ihr die Kenntnisse. Reiterscharen läßt sie an uns vorübersausen. Aber wir erkennen nicht, was sie sind. Sie schildert eine Räuberhöhle in nebligem Felsennest, die in ihrer Buntheit an Victor Hugos Schlußszene von Le roi s'amuse erinnert, die das Opernlibretto des Rigoletto sorglos von Frankreich nach Italien verlegt hat. Doch erfüllen selbst diese Räuberszenen ihren künstlerischen Zweck als Kontrastwirkungen zu den hübschen idyllischen Bildern ländlichen Lebens, die Mrs. Radcliffe danebengestellt hat.

Eigenartig geht sie in der Charakterisierung vor. Die Sentimentalität des 18. Jahrhunderts hat auf fast alle ihre Gestalten abgefärbt. Blaß sind der schwermütige, botanisierende Vater St. Aubert, der willensschwache und oft weinende Freier Valancourt, die ewig duldende, unendlich viel leidende und doch nicht untergehende Heldin Emily, frischer und ergötzlicher die Dienergestalten Carlo und Annette, märchenartig die böse Tante Cheron, deren Wesen aber nicht folgerichtig durchgeführt wird. Melodramatisch laut, in Schwarz und Blutrot getaucht, aber lebendig steht vor uns der dämonisch finstere Montoni, Vorentwurf des Byronschen Heldentypus (siehe oben S. 67). Dabei legt Mrs. Radcliffe großes Gewicht auf die körperliche Schilderung, und was bei Laurence Sterne die vielsagende Bewegung der Hände und des ganzen Körpers seelisch zum Ausdruck brachte, das leistet bei ihr das Mienenspiel und die Physiognomie. Man glaubt hier auf Lavaters Spuren zu gehen, so sehr ist für sie, wie später für Godwin und den jungen Shelley, das Gesicht „der Schauplatz, auf dem die Seele sich zeigt". Kein Wort kommt häufiger vor als countenance. Immer wieder ist sie bemüht, die Umrisse und Hauptzüge eines menschlichen Antlitzes und dessen Seelensprache nachzuzeichnen. Von dem Mörder Barnardine sagt sie, sein Angesicht trage starke Züge, sei durchfurcht von den Linien der Verschlagenheit und verdüstert durch ständige Unzufriedenheit. Jeder auch noch so flüchtige Gang der Sorge, Furcht, Bosheit und des Wohlwollens und der Freude über das Feld eines Menschengesichtes wird von ihr sorgfältig eingetragen.

Konnte Mrs. Radcliffes Kunst noch überboten werden? In der feinen Abrundung und dem wohltuenden Gleichgewicht der aufbauenden Kräfte kaum, wohl aber in der Handhabung

des Übersinnlichen, das noch wuchtiger gestaltet werden konnte. Hier hat sie Matthew Gregory Lewis (1775—1818) übertroffen.

Lewis, ein eigentümliches Gemisch von Kavalier, Dichter, Gelehrtem und Abenteurer, ein Mann von großer und Ehrfurcht gebietender Gestalt und kaltem, stolzem Benehmen, Unterstaatssekretär im Kriegsministerium und später Besitzer westindischer Pflanzungen, stand in engster Berührung mit der deutschen Literatur jener Tage, die ihm alle möglichen romantischen Motive liefern mußte. Bekannt ist, daß er seinem Freunde Lord Byron, als dieser den Manfred plante, Goethes Faust ins Englische übersetzend laut vorlas. Er muß auch Schillers Geisterseher und Räuber und Heinses Ardinghello (1785) gelesen haben, übersetzte 1804 Zschokkes Roman Abellino, der große Bandit (1794) ins Englische und war vertraut mit Herders Übersetzungen dänischer Balladen ins Deutsche, mit deutschen Volksliedern und deutschen romantischen Sagen. Das alles schimmerte durch in seinen Tales of Terror (1801), Tales of Wonder (1801) und Romantic Tales (1808), mit geisterhaften Motiven durchsetzten Nachahmungen alter Balladen, in seinen zahlreichen Schauspielen und Opern, unter denen das Schauerstück The Castle Spectre (1797) Erwähnung verdient. Die Balladen fanden sich zum Teil schon zerstreut vor in seinem berühmten Roman Ambrosio or the Monk (1796), diesem aufsehenerregenden Buch eines Zwanzigjährigen.

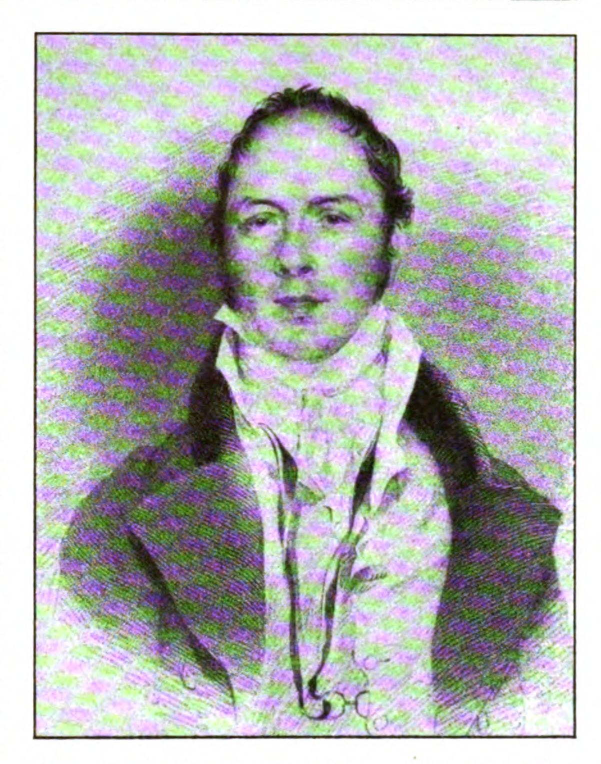


Abb. 57. Matthew Gregory Lewis. Stich nach einer Zeichnung von B. G. Harlowe.

Die Erzählung des Romans The Monk — auf Richard Steeles History of Santon Barsis im Guardian, Nr. 148, fußend unter Verwendung einiger Züge in Cazottes Le Diable amoureux (1772) — ist nicht nur auf das Übersinnliche und Geisterhafte gerichtet, sondern auch auf das geschlechtlich Sinnliche, auf das, was einen sensationsdürstigen Leser reizen mußte. Diese abstoßende Sinnlichkeit tut dem künstlerischen Wert des Romans starken Eintrag, und es hilft nichts, wenn Lewis seine Freude an der Schilderung der Wollust durch eine Allegorisierung der Sinnlichkeitswirkung und durch die höhere Symbolik eines Kampfes zwischen Gut und Böse und eines Streites des Teufels um die Menschenseele zu rechtfertigen sucht; wenn er den wollüstigen Mönch Ambrosio, den Mädchenschänder und zwiefachen Mörder, der unbewußt Blutschande und Muttermord beging, die wohlverdiente Strafe büßen läßt, Folterqualen im Kerker, Flug durch die Luft in des Teufels Klauen und schließlich Sturz aus schwindliger Höhe über Felsenspitzen in die jähe Tiefe. Das Schreckhafte dieses Schlusses — Höhlen und Gebirge wiederhallen von Ambrosios Schreien, ein gewaltiger Sturm mit Gewitter, Blitz, Donner und Überschwemmung spielt passende Orchestermusik zu diesem dramatischen Finale — wirkt packend und pompös. Aber kein Leser sieht darin eine tragische Katharsis.

Immerhin ist diese Sinnlichkeit nicht ausschließlich roher Selbstzweck. Sie dient auch der Spannung.

Schon beim Auftreten des jungen Novizen, der von Anfang an Ambrosios Aufmerksamkeit fesselt, strafft sich unser Fühlen zu einer Spannung an, die immer stärker wird. Der Novize enthüllt sich als entzückendes weibliches Wesen, Mathilde, das dem Madonnenbilde gleicht, das der Mönch ekstatisch bewundert hat. Aber Mathilde ist kein Weib, sondern ein Höllengeist, den der Böse in Madonnengestalt gemodelt hat. Sie verhilft ihm zu allen sinnlichen

Genüssen, sie liefert ihm die reine Antonia aus — seine ihm unbekannte Schwester —; er ermordet deren Mutter Elvira und erdolcht schließlich, um die Schande zu verbergen, Antonia selbst.

Diese Spannung geht noch weiter als Mrs. Radcliffes Technik. Sie wirkt gewaltiger, erdrückender. Sie steigert die Wucht der Handlung ins Titanische. Hier ist Lewis schöpferischer Künstler. Das Übersinnliche wird im Riesenkreis dieser Kraftsteigerung zum Natürlichen, Realen, wo es unter gigantischen Verhältnissen das Merkmal seiner Sinnesübertreibung verliert. Eine solche Übersinnlichkeit braucht nicht nachträglich Radcliffisch rationalistisch wegerörtert zu werden, ist sie doch organisch verwachsen mit den Grundelementen des Romans. Lewis stürzt einen ganzen Berg übersinnlicher Motive um und baut sie ein in den Dom seiner Welt: prophetische Träume mit Geistererscheinungen, den faustischen Zauberspiegel, den faustischen Teufelsvertrag, den ewigen Juden, die blutende Nonne, den Myrthenzweig, der jede Türe öffnet und einschläfernde Kraft hat, den Trank, der den Scheintod herbeiführt usw. Alle diese Phantasien — besonders die schaurig feierlichen Beschwörungsszenen — erstarken zur Selbstverständlichkeit, bis wir uns schließlich fragen, ob nicht das Übersinnliche wirklich und das Reale übernatürlich sei.



Abb. 58. William Beckford. Nach einem Medaillon von P. Sauvage.
(Aus Garnett und Gosse IV.)

Das Schreiben von Schauerromanen hatte sich damals zu einem einträglichen Geschäft entwickelt. Mrs. Radcliffe erhielt für Udolpho 500, für den Italian 800 Pfund Sterling, für jene Zeit gewaltige Summen. Shelley war noch achtzehnjähriger Schüler von Eton, als er den Roman Zastrozzi (1810) schrieb, wofür ihm der Verleger 40 Pfund bezahlte; 1811 folgte St. Irvyne, the Rosicrucian. Beides waren wertlose Nachahmungen von Mrs. Dacres Zofloya und Godwins Caleb Williams, während die Erzählung Frankenstein or the Modern Prometheus, die Shelleys Frau, Mary Wollstonecraft Shelley, 1818 verfaßte, als die Schauerliteratur schon im Abflauen war, eine wahrhaft schöpferische Umgestaltung des übersinnlichen Elementes aufweist. Sie versetzt das Pygmalion- und Prometheusmotiv ins modern wissenschaftlich Schaurige eines H. G. Wells. Frankenstein arbeitet leidenschaftlich an der Gestaltung eines Giganten, vor dessen Scheusalshäßlichkeit ihm graut. Sein lauteres Streben nach Wissen wird ihm und seiner Kreatur zum tragischen Verhängnis. Sich zu Tode hetzend sterben beide in den Eiswüsten des Pols.

Am Eingang und am Ausgang dieser Schaueretappe in der Entwicklung des englischen Romans stehen zwei großartige Werke, die nur locker mit der gotischen Literatur verbunden sind, Beckfords Vathek (1786) und Charles Robert Maturins Melmoth, the Wanderer (1820).

William Beckford (1760—1844), der in seiner Jugend ein mächtiges Vermögen verpraßte, hat sich durch seine kleine orientalische Erzählung Vathek unsterblichen Ruhm erworben. Er schrieb sie zuerst in französischer Sprache und veröffentlichte sie in dieser Form 1787, weil sie ein gewisser Samuel Henley ein Jahr zuvor ohne Beckfords Erlaubnis ins Englische übersetzt und herausgegeben hatte. Er hat sie gestaltet nach dem Vorbild von Hamiltons komischem französischen Roman aus bunten, dem Opiumrausch entsteigenden Traumgeweben. Das orientalisch magische Groteske ist seine Kunst, die sich in den letzten Seiten zu geradezu monumentaler Wirkung steigert. Die Zauberreise führt den wissensdurstigen Kalifen Vathek eine Riesentreppe hinab ins Ungemessene, zum Palast des unterirdischen Feuers, zu Eblis' Halle, wo in Sälen voll grinsender Pracht die Kalifen aller Zeiten an den Wänden stehen, die rechte Hand auf ihr Herz gedrückt, das vom Feuer der Reue verzehrt wird. Vatheks Widerpart ist ein indischer Zauberer, ein Giaour, der allen menschlichen Mächten widersteht. Einmal will ihn Vathek durch einen Fußtritt von sich stoßen. Da durchzuckt es ihn krampfhaft, und er muß den Tritt unaufhörlich wiederholen. Auch die

Höflinge erfaßt der Prügelzauber, und sie alle samt dem Kalifen folgen dem Inder in Pomp und Pracht, purzelnd und puffend und keuchend, zum Saal hinaus, zum Tor hinaus ins Freie, bis der Giaour in einem Abgrund verschwindet. Auf solche orientalisch komisch grandiose Bildwirkung geht Beckford aus.

Charles Robert Maturin (1782—1824) ist der meisterliche Gestalter des Seelenerschütternden und des Tragischen. In seinem Melmoth, the Wanderer (1820) hat er das Motiv von Faust und dem Ewigen Juden — des fliegenden Holländers Erlösung durch stellvertretendes Leiden vom Faustischen Teufelsvertrag — zu ergreifender epischer Wirkung gebracht. Welche Seele will mit ihm das Schicksal tauschen? Diese Seele sucht er ewig wandernd, bis er sie in einem Weibe findet, das ihn sterbend erlöst. Tragische Weihe adelt Versucher und Opfer. Melmoths Schicksalsbilder und Lebensepisoden jagen einander traumartig nach. Über der schauerlichen Pracht der vielen Menschheitstragödien, die sich hier vor uns abspielen, thront am Ende immer wieder kalt majestätisch, unglückserhaben, hoch oben die Gestalt des Fremden, des ewigen Wanderers. Künstlerisch wirkungsvoll verwendet Maturin das Motiv vom beseelten Ahnenbildnis — Melmoths Porträt —, das den betrachtenden Neffen mit den Blicken verfolgt und, wie er es zornig verbrennt, in den Flammen sich windend ihn noch hämisch schreiend verlacht.

Maturins Melmoth gehört zu den Werken der Literatur, die durch ihre reiche Anregung befruchtend gewirkt haben. Bekannt ist, daß Balzac Maturin und Melmoth begeistert verehrte.

DER HISTORISCHE ROMAN VOR SCOTT.

Viele dieser gotischen Romane zeigen schwache Einschläge historischer Kultur- und Tatenschilderung. Die romantische Liebe zum Mittelalter und zur Vergangenheit überhaupt ringt hier um Ausdruck. Doch können diese historischen Keimansätze nicht zu lebendiger Selbständigkeit emporreifen, da sie unter der Überwucherung des Geisterhaften und Übersinnlichen ersticken. Dazu ging der gotischen Manie jeder Sinn für getreue, liebevolle Betrachtung der elementaren gegenwärtigen Wirklichkeit ab, von der aus allein der Dichter, durch historische Forschung unterstützt, das Bild der Vergangenheit aufbauen kann. Sollte der Schauerroman sich zur dichterischen epischen Historie mit überzeugender Milieuschilderung entwickeln, war es nötig, die rein sensationelle Übersinnlichkeit abzustreifen und neben dem liebevollen Blick für die Vergangenheit das Schwergewicht wieder auf Charakterisierung und Lebensschilderung zu legen, die Elemente, die wir später in Walter Scotts Kunst so meisterhaft vereinigt finden.

Den peinlich genauen Wiederaufbau des Vergangenheitsbildes auf Grund antiquarischer Studien unternimmt der Kupferstecher und Antiquar Joseph Strutt (1749—1802), der Verfasser des bekannten Buches Sports and Pastimes of the People of England (1801), in seinem Romanfragment Queenshoo-Hall (1808), das im 15. Jahrhundert spielt. Schöpferische historische Gestaltungskraft wird hier noch von Gelehrsamkeit erdrückt.

Die Befreiung von der hemmenden Übersinnlichkeit vollzieht vor Scott Jane Porter (1776—1850) in ihren beiden spannend geschriebenen, von dramatischem Schwung getragenen historischen Romanen Thaddeus of Warsaw (1802) und The Scottish Chiefs (1810). Doch sind ihre Gestalten noch zu sehr in der Sentimentalität des 18. Jahrhunderts befangen, von der sich selbst eine Künstlerin wie Mrs. Radcliffe noch nicht befreien konnte.

DER BÜRGERLICHE ROMAN.

Eine Läuterung, Heilung und Gesundung des literarischen Geschmacks war nötig. Eine helle Beleuchtung aller Schwächen des Moderomans im reinigenden „schrägen Lichte des komischen Geistes“ tat not. Der realistische bürgerliche Roman, der sich neben dem gotischen Rivalen kaum zu halten vermochte, hat dieses kritische komische Licht auf den übersinnlichen Sensationsroman geworfen, der ethisch und ästhetisch schon längst Bankerott gemacht hatte.

Im Jahre 1798 begann Jane Austen ihren Roman Northanger Abbey, den sie 1803 vollendete, dessen Veröffentlichung sie allerdings nicht mehr erlebte; denn er kam erst nach

ihrem Tode 1816 im Druck heraus. Northanger Abbey — dem übrigens Gottfried Keller den Stoff zu seiner Sinngedichtnovelle „Die Geisterseher" verdankt — ist eine köstliche Parodie des gotischen Romans und im besonderen der Mysteries of Udolpho.

In die Northanger Abtei, dem Wohnsitz der Familie Tilney, die Catherine Morland, ein gesundes, kräftiges Landpfarrertöchterchen, besucht, legt sie all das hinein, was sie glaubensselig in den Schauerromanen gefunden hat. Sie entdeckt ein altes Manuskript — in Wirklichkeit ein Bündel alter Wäschezettel —, will es nachts bei Kerzenlicht lesen, da lischt die Kerze aus, und das Geheimnis bleibt unergründet. Sie glaubt, die verstorbene Mrs. Tilney durchsuche noch im Stil der romanhaften Schloßdame als Gespenst die abgelegenen Zimmer der Abtei. Schließlich wird sie durch ihren Bräutigam Tilney von ihrer romantischen Krankheit geheilt.

Später hat Stannard Barrett in The Heroine (1813) und Thomas Love Peacock in Nightmare Abbey (1818) den gotischen Roman in ähnlicher Weise parodiert.

Das sind künstlerische Kritiken des Schauerromans. Seine schärfste Verurteilung aber ist das ganze Romanwerk der Jane Austen, die eine Gattung zu höchster Vollendung bringt, die seit zwei Dezennien von drei feinfühlenden Frauen gepflegt wurde, von Frances Burney, Elizabeth Inchbald und Maria Edgeworth, die alle drei den englischen Roman zu einer Sitten- und Charakterschilderung erhoben, die die Sentimentalität meidet und die Natur sucht.

Frances Burney, später Madame D'Arblay (1752—1840), steht und fällt mit ihrem ersten und besten Roman Evelina (1778).

Mrs. Elizabeth Inchbald, geb. Simpson (1753—1821), Schauspielerin und Dramadichterin, ist wie Frances Burney eine Meisterin der Charakterisierung, die die kleinen Vorkommnisse des häuslichen Lebens wahrheitsgetreu und doch reizvoll zu schildern weiß. A Simple Story (1791) ist die Geschichte eines weiblichen Wesens, das wie die Dichterin einst selber den Weg in die gesellschaftliche Welt des wohlhabenden Bürgertums und des Adels findet. Nature and Art (1796) ist immer noch Schicksalsschilderung von Einzelwesen — die Geschichte zweier Brüder —, die sich aber durch Rousseaus und Godwins Ideenbetrachtung zum höheren Thema des Wohl und Wehes der Menschheit erhebt.

Auch Maria Edgeworth (1767—1849) mischt — unter Marmontels Einfluß — didaktisch tendenziöse Schärfe in ihre Erzählungen ein, die aber demselben gesunden Realismus entspringen, den wir bei F. Burney, Mrs. Inchbald und später bei Jane Austen bewundern. In Belinda (1801) stellt sie uns die Welt der englischen Gesellschaft um die Wende des Jahrhunderts dar; in Castle Rackrent (1800), The Absentee (1809) und Ormond (1817) lebt der irische Landadel und in köstlicher Frische das irische Bauernvolk mit seinem Wechsel von Freud und Leid auf; in The Parent's Assistant (1796—1810), Early Lessons (1801), Moral Tales (1801), Popular Tales (1804), Frank (1822), Harry und Lucy (1825) blicken wir wieder einmal in wirkliche treue und schelmische Kinderaugen.

Damit kommen wir zu der wahrhaft großen Jane Austen (1775—1817), deren hohes Können heute immer mehr erkannt wird. Jane Austen ist geradezu modern, von einer gewinnenden Klugheit, die ihre romantische Umwelt überlegen belächelt, in der Schärfe ruhiger Betrachtung sieht und so, wie sie ist, sorgfältig und witzig nachzeichnet. Ihre Welt ist ein enger Kreis, deren Entwicklungsmöglichkeiten sie aber restlos erschöpft.

Außer dem schon besprochenen Northanger Abbey hat sie in ihrem kurzen Leben, dem die Schwindsucht ein frühes Ende bereitete, folgende Romane geschrieben: Pride and Prejudice 1797 (1813 veröffentlicht), Sense and Sensibility 1798 (1811), Mansfield Park 1814, Emma 1815 (1816), Persuasion 1816 (1818).

Pride and Prejudice — Hochmut und Vorurteil — ihr bekanntester und berühmtester Roman, legt den Hochmut in den Helden, das Vorurteil in die Heldin. Der aristokratische, unausstehlich hochmütige Darcy darf und kann sich nicht einlassen mit der klugen Elizabeth Bennett, die aus anderen, tieferen Kreisen stammt. Sie aber ist ihrerseits durch einen Intriganten gegen Darcy bearbeitet worden und von einem unausrottbaren Vorurteil gegen den Stolzen besessen. Nun kommt das Ereignis: Hochmut läßt sich herab und macht eine Liebeserklärung; Vorurteil weist ihn entrüstet zurück. Daraufhin aber die psychologisch fesselnde Umkehr, die Abrüstung auf beiden Seiten! Stolz und Vorurteil gehen in die Brüche. Das kleine Räderwerk eines allerfeinsten Willens- und Gefühlsmechanismus kreiselt hier munter und schnurrend vor unseren Augen.

Sense and Sensibility — Verständigkeit und Empfindlichkeit — schneidet das große Problem von Flauberts Madame Bovary an. Es ist die Geschichte zweier unbemittelter Schwestern, von denen die ältere nüchtern und ver-

ständig, die jüngere, romantisch überspannt, von der Werther-Krankheit befallen ist und unter ihrem sentimentalen Sichgehenlassen ihre ganze Umgebung leiden läßt.

Das ist die menschliche Kleinwelt — Mittelstand und unterer Adel —, die Miß Jane Austen meisterlich beherrscht, in dessen engem Rahmen sie eine erstaunliche Mannigfaltigkeit der Temperamente und Charaktere entdeckt: Leute der Muße und des Genusses, des Salons, des herrschaftlichen Hauses und des Parks, deren Leben in Gastmählern, Besuchen, Bällen, Spazierfahrten und Reisen sich auskreist, die keine großen Leidenschaften kennen und nur kleine harmlose Narren dieser engen Sitten- und Lebenssphäre sind, brave, reiche Gecken, hypochondrische und gutmütige Egoisten, edle Clarissagestalten, oberflächliche junge und alte Gesellschaftsdamen, rangstolze Baronets und Ladies, standesbewußte Junker, geckenhafte Geistliche — Mr. Collins in Pride and Prejudice mit seinem flachen Moralisieren! Die Wahrheit der Beobachtung macht diese Gestalten interessant. Alles Geschehen und Handeln stellt Miß Austen auf Wirkung und Gegenwirkung der Charaktere ein, die eine fein lächelnde Komik zu Prachtstücken dichterischer Bildniskunst prägt. Eine geniale Auswahl von Strichen und Zügen wirft die Porträtumrisse blitzartig hin, und ein scharfer Witz durchzuckt als zündende Fackel das Seelendunkel ihrer Menschheit mit einem plötzlichen Lichtstrahl, der komische innerliche Ungereimtheiten grell beleuchtet. Alle Elemente ihres Romans, Milieu und Charakter, bilden ein organisches Ganzes. Der Held ist nicht wie bei Fielding bloßer Zuschauer einer dargestellten Umwelt, er ist ihr buchstäblich entwachsen. Sentimentalität und Pathos fehlen — abgesehen von Persuasion — bei dieser Schülerin und Vollenderin Richardsons. Auch zur Natureinfühlung kommt es nicht, und das Pittoreske ist bloß Gegenstand kluger Erörterungen. Miß Austen deutet mit ihrer feinen Seelenanalyse schon auf George Meredith.



Abb. 59. Maria Edgeworth. Nach einer Zeichnung von Joseph Slater.

WALTER SCOTT.

Von Jane Austens Charakterisierungskunst hat Walter Scott gelernt, der ihr Lob laut gesungen hat. Maria Edgeworths Charakterbilder der irischen Bauern bestimmten ihn, etwas Ähnliches für die schottische Bauernwelt zu versuchen. Der gesunde Realismus des Frauenromans war geradezu vorbildlich für den leidenschaftslosen Scott. Daneben kam ihm die Spannungstechnik — zum Teil auch die eigentliche „Gotik“ — des Schauerromans zu Hilfe, dessen Historie er, Strutts und Jane Porters Spuren folgend und durch antiquarische Forschung und romantische Begeisterung ermuntert, künstlerisch folgerichtig aufgebaut hat.

Walter Scott (1771—1832) war in Edinburgh geboren als Sohn des Walter Scott, des Rechtsanwaltes und Schreibers beim Siegelamt und der Anna Rutherford. Er war stolz auf seine in der schottischen Geschichte berühmten

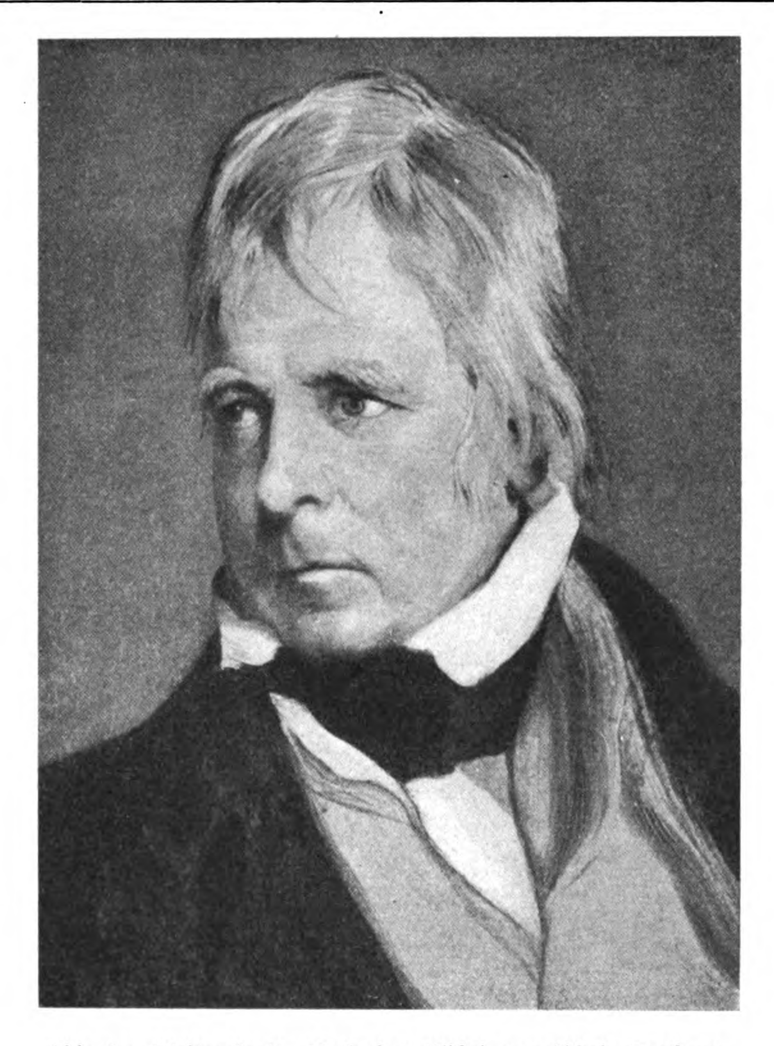


Abb. 60. Walter Scott. Nach dem Bildnis von Edwin Landseer,
London, National Portrait Gallery.

Vorfahren. Die historisch schottische Erinnerung lag ihm gewissermaßen im Blute, sie war durch seine Abstammung zu einem Stück seiner selbst geworden und wirkte unbewußt im Kreise seiner Phantasie. Als er achtzehn Monate alt war, zog er sich als Nachwirkung eines Fiebers eine bleibende Lähmung des rechten Beines zu, die ihn aber nicht verhindern konnte, ein guter Reiter und Sportsmann zu werden, der als Quartiermeister der Edinburgher Volunteer Cavalry amtete. In der Edinburgh High School empfing er einen schlechten, in der Grammar School von Kelso, dem Wohnort seiner Tante, einen etwas besseren Schulunterricht. Hier entwickelte sich in ihm der romantische Geist, das Schwärmen für Ruinen, Naturschönheiten und die phantastische Literatur Europas. Da er den Beruf seines Vaters ergreifen sollte, arbeitete er sich mit großem Fleiß in die Jurisprudenz ein und bestand 1791 seine Prüfung im Zivilrecht und 1792 im schottischen Recht, so daß er seine Tätigkeit als Rechtsanwalt beginnen konnte. Im achten Jahre seiner Praxis (1804) erhielt er das Amt eines Sheriffs von Selkirkshire, das ihm jährlich 300 Pfund einbrachte. Jetzt zog er mit seiner jungen Frau, einer Französin, Charlotte Margaret Charpentier, die er 1797 heimgeführt hatte, von seinem bescheidenen Landhäuschen Lasswade bei Edinburgh in das hübsche Ashestiel ein, das er in Marmion geschildert hat, wo er bis 1812 blieb. Nach dem gewaltigen Erfolg seiner ersten großen Dichtung, The Lay of the Last Minstrel (1805), schloß er mit seinem Verleger Ballantyne einen Vertrag ab, wonach er Anteilhaber zu einem dritten Teile an dem Gewinne der Firma wurde, in die er nun sein ganzes Vermögen steckte. Dazu entfaltete er, seitdem er in Ashestiel war, eine rührige Tätigkeit. Er stand jeden Morgen um fünf Uhr auf, zündete im Winter das Kamin-

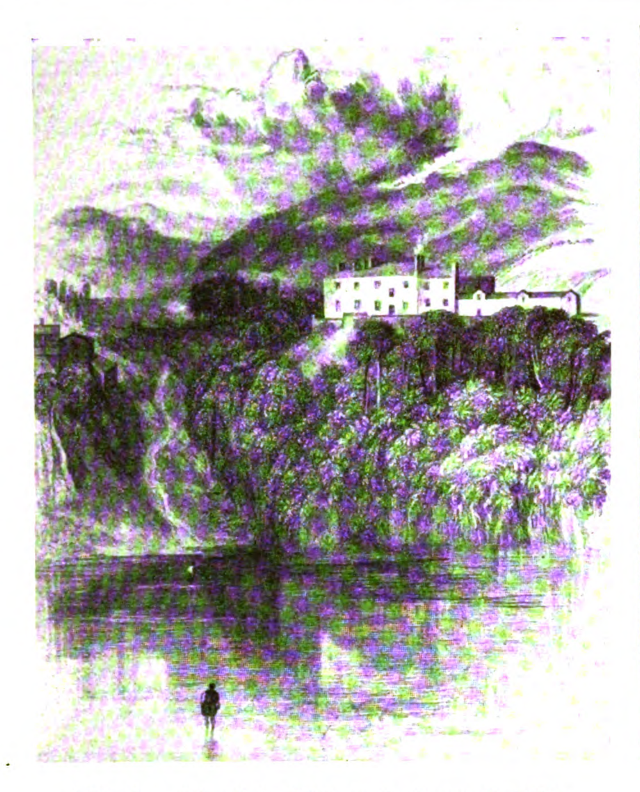


Abb. 61. Ashestiel. Stich nach einem Gemälde von Turner.

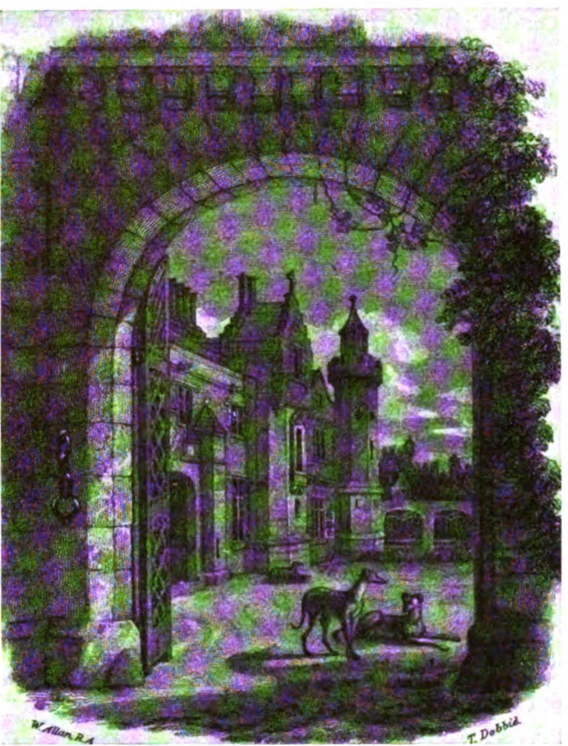


Abb. 62. Abbotsford. Stich nach einer Zeichnung von William Allan.

feuer selber an und saß von sechs Uhr an an seinem Schreibpult, alle Papiere in musterhafter Ordnung vor sich, am Boden die Nachschlagewerke einen Halbkreis bildend, hinter welchem mindestens einer seiner Lieblingshunde, den Blick auf den Meister gerichtet, dalag. Bis dann die Familie um 9 oder 10 Uhr beim Frühstück versammelt war, hatte er schon ein großes Stück Arbeit geleistet, die er nachher bis Mittag fortsetzte. Um ein Uhr bestieg er sein Lieblingspferd zu einem Ritt über Land. — Seit 1812 erhielt er die regelrechte Besoldung eines Clerk of the Session, ein leichtes Amt, das ihn nur fünf Monate des Jahres beschäftigte, und das er 1806 bis 1811 bloß ehrenhalber versehen hatte, um das Gehalt dem kranken Inhaber zugute kommen zu lassen. Jetzt war Scotts Einkommen ein sehr bedeutendes: 1300 Pfund als Clerk, 300 als Sheriff; dazu weitere 500 aus anderen Quellen, also über 2000 Pfund, die literarischen Erträgnisse nicht eingerechnet.

So konnte er den Traum seines Lebens verwirklichen und im Gebirge ein Rittergut als Stammsitz erwerben. Er fand die gewünschte Bergfarm 5 Meilen von Ashestiel flußabwärts am Tweed gelegen. Sie war zwar in armseligstem Zustande. Aber Scott schwärmte für den Fluß, der hier über milchweiße Kiesel unter Birken und Erlen seine Wasser vorüberschob. Eine Furt des Flusses trug den schönen Namen Abbotsford, nach der Abtei von Melrose benannt, der früher alle umliegenden Ländereien gehörten. Scott übertrug den Namen auf die neugekaufte Farm und sah in seiner Phantasie schon das Schloß mit seinen Türmen aus Wald und Wiesen magisch sich emporheben. Er träumte von dessen Einweihung mit dem fröhlichen Festtreiben auf der Wiese, wo alle vom Herzog bis zum Bauer herunter einen Freudenreigen zum Klang der Dudelsackpfeife tanzen würden. Scotts Umzug nach Abbotsford (1812) glich einem Ereignis von historischer Größe, das er uns selber in drolliger Weise erzählt hat. Ein Klopfen und Bauen ging los, das sich auf 13 Jahre erstreckte; denn erst 1825 wurde das Schloß stilgerecht fertig. Scott war jetzt auf der Höhe seines Glücks und seines dichterischen Ruhmes. Da stieg meteorartig Byrons Stern empor und Scott besaß die nötige Einsicht, dem größeren Dichter das Feld zu räumen, um sich einem neuen Gebiet, dem Roman, zuzuwenden. Schon 1814 erschien Waverley. Roman folgte auf Roman und Scotts Erfolg wuchs mit jedem neuen Buche. Alles schien auf dem besten Wege zu sein. Der Dichter wurde 1820 zum Baronet erhoben.

Da kam 1825 der Bankerott der drei Verlegerfirmen Hurst, Robinson and Co., Ballantyne and Co. und

Constable und damit Scotts vollständiger Vermögensverlust. Man kam schließlich überein, dem Dichter wenigstens sein liebes Abbotsford zu belassen, wogegen er sein ganzes übriges Vermögen abtreten mußte. Daneben sollte er sein Gehalt als Clerk voll genießen dürfen, aber die riesige Schuld allmählich aus den Erträgnissen seiner literarischen Arbeit abbauen. Mit großem Mut machte er sich an die Schuldtilgung, der nur der Tod die Vollendung versagte. Bei dieser übermenschlichen Arbeit trat bald die Erschöpfung ein. Scott brach zusammen. Er suchte Genesung in Neapel, aber vergeblich. Mit Mühe und Not reiste er zurück, um in der geliebten Heimat zu sterben. Er schloß die Augen auf immer am 21. September 1832 in seinem Abbotsford, wo der Tweed vorbeifloß, dessen Rauschen ihn im Leben so oft entzückt hatte. Seine Getreuen trugen seine irdische Hülle nach den Ruinen der Dryburgh Abtei, zur Grabstätte seiner Väter. (Über Scotts Dichtung siehe oben S. 82—83.)

Walter Scott hat die Waverley-Romane sehr schnell geschrieben. In der kurzen Frist von achtzehn Jahren hat er wie Balzac in seiner Comédie humaine ein Riesengebäude errichtet nach einem weit ausblickenden, aber lockeren Plane, der es ihm gestattete, alles Mögliche in die Ausführung hineinzubringen: schottische und englische Geschichte, schottischen Humor, schottische Landschaft, Volkslieder und Volkskunde. Die Waverley-Romane zerfallen in drei ungleiche Gruppen, von denen jede etwa sechs Jahre umfaßt.

Die erste beginnt 1814 mit Waverley. Daneben enthält sie als zweites Meisterstück The Heart of Midlothian (1818), in der er in der Erzählung der Porteous Aufstände seine epische Kunst offenbart und in der Gestalt der Jeannie Deans ein prächtiges Beispiel seiner Porträtierung vorführt. Jeannie ist das arme schottische Mädchen, das zu Fuß nach London wandert, um die Königin anzuflehen, daß sie die im Gefängnis schmachtende, zum Tod verurteilte Schwester Effie begnadige. Durch eine Lüge beim Verhör hätte sie seinerzeit die Ärmste retten können. Ihr wahrheitsgetreues Zeugnis hat die Schwester dem Tode ausgeliefert. Scott stützte sich hierin auf einen tatsächlichen Vorfall. Aber das ganze Motiv war für ihn eher ein Vorwand, um daran anschließend Ereignisse und Gestalten zu schildern, die ihn fesselten: die Geschichte der Volksmassen von Porteous, den mitternächtlichen Angriff auf die Edinburgher Zollbude, Bilder aus dem Leben der Edinburgher Bürger und der schottischen Bauern, die Königin Karoline und den großen Herzog von Argyll.

Guy Mannering (1815), The Antiquary, The Black Dwarf, Old Mortality (1816), Rob Roy (1818) ergänzen den Kreis und The Bride of Lammermore und A Legend of Montrose schließen 1819 diese erste Gruppe ab.

In seiner zweiten Gruppe (1820—1826) kehrt Scott zu den Clankämpfen und zur Darstellung von Hochlandstypen zurück. Ivanhoe eröffnet den Reigen. Hier, wo er zum ersten Male den Schauplatz nach England verlegt, sucht er mit gutem Gelingen durch einen archaischen Dialogstil dem Roman den Geist der Chaucerschen Rittererzählung, der Robin Hood Balladen und der Löwenherzlegende einzuhauchen. Dann wieder begibt er sich ins 16. Jahrhundert — The Monastery (1820), The Abbot (1820), Kenilworth (1821), The Fortunes of Nigel (1822) —, wo er sich in monarchische Gestalten wie Maria Stuart, Königin Elisabeth, Jakob I. in künstlerischer Divination einfühlt, während er in The Pirate (1821) gewissermaßen als Zwischenspiel eine Episode aus dem 18. Jahrhundert einschiebt. In Quentin Durward (1823) greift er noch weiter zurück auf das Frankreich des 15. Jahrhunderts. In Redgauntlet (1824), der auf Quentin Durward, Peveril of the Peak, St. Ronan's Well (1823) folgt, nimmt er in einem schönen poetischen Schluß Abschied vom Jakobitischen Thema, das ihm bei seinen Stuartsympathien ganz besonders lag. Der junge Prätendent zieht sich endlich nach Frankreich zurück, und sein treuer Gefolgsmann Redgauntlet begleitet ihn. Zwei romantisch balladische Erzählungen aus den Kreuzzügen, The Betrothed und The Talisman (1825) schließen die zweite Reihe ab.

In der dritten Gruppe (1826—1832) gibt er uns sein Bestes und sein Schlimmstes. Die Serie hebt an mit Woodstock (1826), dem The Highland Widow, The Two Drovers, The Surgeon's Daughter (1827) und The Fair Maid of Perth (1828) mit ihren Hochlandstypen folgen. Anne of Geierstein (1829), Count Robert of Paris und Castle Dangerous (1832) schließen ab. Während Anne of Geierstein und Count Robert mit vollem Recht als verfehlt gelten, bleibt Castle Dangerous trotz der Spuren der Ermüdung einer der großen Romane Walter Scotts.

Der erste Roman Waverley zeigt uns sofort die Vor- und Nachteile von Walter Scotts Romantechnik. Der Dichter gibt uns hier einen Ausschnitt aus der schottischen Geschichte des 18. Jahrhunderts, einer Übergangszeit, die sich erst allmählich mit dem Nebel der romantischen Vergangenheit zu bedecken begann und deren Ereignisse, die Jakobitischen Aufstände, noch nicht völlig aus dem Gedächtnis der Leser entschwunden waren. Die großen

Persönlichkeiten jener Tage, den Prätendenten Charles Edward, den sogenannten Bonnie Prince Charlie und den Hochländer Fergus, hat Scott nicht zu Helden des Romans gemacht, sondern einen erfundenen Fremden Waverley, der in die Jakobitischen Aufstände verwickelt wird. Waverley selber — der „Wankler“ — ist eine blasse Heldengestalt und muß, um den Durchschnittsleser zu befriedigen, sein obligates Liebesabenteuer durchleben. Die Verschwommenheit und Biegsamkeit dieser Gestalt ermöglicht es dem Dichter, ihn mit Leichtigkeit in alle Situationen, die Scott vorführen will, sich hineinfinden zu lassen. Er muß das Bindemittel sein, das die verschiedenen historischen Figuren zusammenhält. Scotts Vorliebe für historische Milieu- und Sittenschilderung bedingte geradezu die Wahl eines solchen nicht allzu stark ausgeprägten, markigen, willensreichen Helden. Das ist gewiß an und für sich ein Nachteil, der sich notwendigerweise ergab, wenn das Schwergewicht auf das kulturhistorische Element gelegt wurde. Daß aber Scott die großen Gestalten der Geschichte nicht in den grell beleuchteten Vordergrund, sondern in das Halbdunkel der Mitte gestellt hat, bezeugt tiefere künstlerische Erkenntnis, weil er sich so der Gefahr der Verzeichnung historisch bekannter Persönlichkeiten entzieht. Aus ähnlicher Einsicht hat ein so großer Meister wie Thackeray nicht den Herzog von Malborough, sondern den von ihm erfundenen, nur der Kunst, nicht der Geschichte verantwortlichen Henry Esmond in den Mittelpunkt seines großen historischen Romans gerückt. Daß Scott in der Wahl dieser Technik sich im Einklang fand mit Defoes, Fieldings und Smollets Heldenreise als Hauptmotiv der Handlung, ändert natürlich an ihrem künstlerischen Zweck und Ziel nichts.

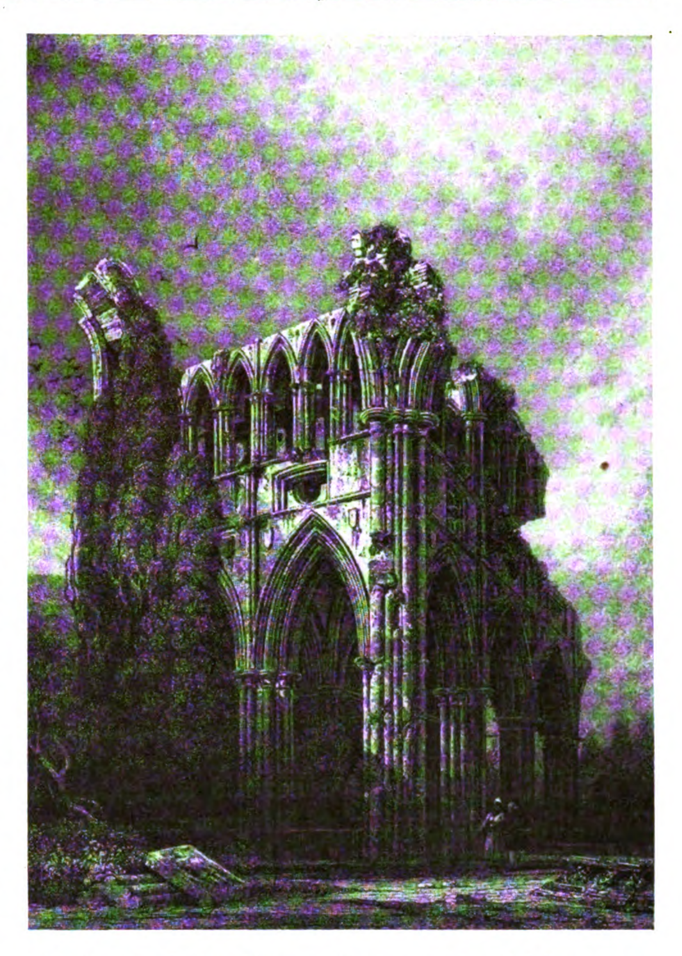


Abb. 63. Dryburgh Abbey. Stich nach einer Zeichnung von D. Roberts.

Mit um so größerer Lebendigkeit hat er die vielen Nebengestalten geschildert, vor allen Dingen den schottischen Hochländer, den er in seinen mannigfachsten Schattierungen gesehen hat. In Waverley durchläuft Scott die ganze Staffel menschlicher Charaktere. Allerdings beleuchtet er nur die äußerliche, in die Augen fallende bunte Seite seiner Menschheit. Über deren Gefühls- und Seelenleben aber, das ein Shakespeare bis in die tiefsten Tiefen ergründen konnte, läßt er uns im Dunkeln. „Shakespeare — sagt Carlyle — bildet seine Charaktere vom Herzen heraus; Scott bildet die seinigen von der Haut nach innen und kommt niemals zum Herzen derselben.“ Wer wie Scott so wenig Sinn für das Psychologische hat, bekümmert sich auch

nicht um den Sinn des ganzen Universums und weiß seinem Werke keine höhere poetische Sendung zu verleihen.

Den Geschehnissen seiner Romane hat er einen wirkungsvollen landschaftlichen Hintergrund gegeben. Prächtig sind seine Farben- und Lichtwirkungen. Rotes Fackellicht fällt — in Guy Mannering — auf das Wasser und wächst aus zum Feuermeer, das Felsen, Ufer und Baum mit seinem Dunkelrot durchglüht. Die Sonne liegt — im Antiquary — auf der Fläche des Ozeans und vergoldet die sich ballenden Wolken. Wenn es gilt, ein Tournier — etwa in Ivanhoe — zu beschreiben, steht Scott eine wahre Farbenpracht zur Verfügung. Da erscheint Prinz Johann in Scharlach und Gold.

Das historische Kulturbild ist Scott die Hauptsache. Das ist in den Augen der Engländer seine Stärke. Uns fällt vielleicht mehr die unausstehliche Breite seiner Schilderungen auf, die er ganz besonders in den Anfängen seiner Romane entfaltet, und der sehr oft am Schluß nach der Weitschweifigkeit ein übereiltes Ende gegenübersteht. An einen strengen künstlerischen Entwurf konnte er sich nicht halten. Er schrieb seine Romane nieder in willkürlichem Erguß, gewillt, das Geschriebene anziehend zu machen, das übrige aber dem Schicksal überlassend. Er ist ein großer Erzähler, aber ein schlechter Entwerfer. Seine unsorgfältige und unkorrekte Prosa, deren wahres Wesen sich in deutscher Kleidung verhüllt, ist für gebildete Engländer schon längst ein Stein des Anstoßes. Für das heutige Geschlecht ist Scott ein Stück Literaturgeschichte geworden, das aus stets weiterer Ferne gesehen wird.

SCOTTS NACHFOLGE.

Die damals allgemein bewunderte epische Kraft Walter Scotts mußte auf die weitere Entwicklung des englischen Romans eine starke richtunggebende Wirkung ausüben, die sich in der formellen Festigung des historischen Romans als bleibender Literaturgattung ausdrückt. Allerdings verläuft die Entwicklungskurve nach Scott in einer absteigenden Linie, die sich später mehrere Male wieder kräftig hebt, mit Thackerays Henry Esmond (1852), Charles Reades Cloister and the Hearth (1861) und R. L. Stevensons Erzählungen der achtziger Jahre.

Scotts unmittelbare Nachfolger sind die zwei Romanmelodramatiker George Payne Rainsford James und William Harrison Ainsworth, während Edward George Lytton-Bulwer zum größeren Teile der viktorianischen Epoche angehört, deren mannigfache Romangattungen er widerspiegelt.

G. P. R. James (1801—1860) ist historisch peinlich korrekt, aber stilistisch pompös, zerfahren, humorlos, ohne Charakterisierungskunst, von einer lächerlichen Eintönigkeit der Situationsplastik, die ihn fast alle seine Romane mit dem Bild zweier die Straße durchziehenden Reiter eröffnen läßt. Seine bekanntesten Bücher sind Richelieu (1829), Darnley (1829), Arabella Stuart (1844).

W. H. Ainsworth (1805—1882) verfügt über eine reichere Phantasie als sein Freund James. Er weiß seine Erzählung lebendig, spannend und aufregend, bald in energischer Bewegung vorwärtsdrängend, bald in farbenprächtige Situationsbilder aufgelöst, zu gestalten. Er ist ein Alexander Dumas im Kleinen. Das heutige Geschlecht liest noch gerne seinen St. Paul (1843) und seinen Tower of London (1840). Weniger beliebt sind Rookwood (1834), Jack Sheppard (1839), Guy Fawkes (1841), The Lancashire Witches (1849).

Wenn wir Lytton-Bulwer (1800—1873) schon jetzt skizzieren, so rechtfertigen wir das mit dem Hinweis auf sein Gesamtwerk, das als eine Synthese des soeben behandelten, jetzt in der Übergangszeit neu werdenden und später sich noch entwickelnden gelten kann, das sowohl Rückblicke als Ausblicke gestattet. Lytton-Bulwer war ein erstaunlich biegsames und bewegliches Talent, das sich dem wechselnden literarischen Geschmack triebmäßig angepaßt und sich in allen Romangattungen nacheinander versucht hat. Er begann mit dem Kriminalroman — in Anlehnung an den herrschenden Byronismus — und legte in seinen Pelham (1828) ein Gemisch von Dandyismus, Wertherismus und Verbrechertum hinein; während er in Paul Clifford (1830) und Eugene Aram (1832) das

Problem der Philosophie des Verbrechers, in Godwinschem Geiste als Weltanschauungsfrage gesehen, anschneidet (siehe oben S. 67) und zudem noch in Eugene Aram schon den sozialen Humanitarismus eines Dickens antönt. Er wandelt dann auf Walter Scotts Spuren in Devereux (1829), The Last Days of Pompeii (1834), Rienzi (1835), The Last of the Barons (1843), Harold (1848), aber mit dem Unterschied, daß er, entgegen Scott (siehe oben S. 105), das Wagnis unternimmt, die bekannten historischen Persönlichkeiten als Helden in den Mittelpunkt des Romans zu rücken und uns zu zeigen, wie treibende, die Geschichte gestaltende, ewige geistige Mächte an der Arbeit sind. Er wollte über Scotts intellektuelle Gleichgültigkeit hinausgehen, blieb aber hinter dessen Kunst weit zurück. Dennoch sind seine historischen Romane auch heute noch genießbar. Dann wiederum griff er auf Mrs. Radcliffe zurück und schrieb die sensationellen okkultistischen Romane Zanoni (1842), The Haunter and the Haunted (1859), A Strange Story (1862), um daneben auch die Jane Austensche Überlieferung des bürgerlichen Romans zu pflegen, in The Caxtons (1849), My Novel (1853), What will he do with it (1858).

In der Übergangszeit, die zwischen Scott und Dickens liegt, werden auch alte, fallen gelassene Entwicklungsfäden wieder aufgenommen. Theodore Hook (1788–1841) und Captain Frederick Marryat (1792–1848) führen Smollets Richtung weiter.

Hook schafft — in Sayings and Doings (1826—29) — durch die Verschmelzung von Smollets Humor, Richardsons Pathos und Radcliffes Schauersensationskultus einen komischen Abenteurerroman mit bürgerlichem sensationell pathetischem Hintergrund, in dem er schon früh jene universale, freiheitliche epische Gestaltung betätigt, die sich dann erst in Dickens voll und ganz ausleben wird. Marryat schöpft — in Peter Simple 1834, Mr. Midshipman Easy 1836 — die Möglichkeiten des Abenteurerromans aus, ohne neue große Allgemeinwirkungen zu erzielen. Er weiß den Leser zu packen in seinen Schilderungen aufregender Seeabenteuer und eigenartige Wirkungen zu erzielen in seinen interessanten Kleinschöpfungen auf dem Gebiete der humoristischen Sonderlinge, der sogenannten oddities.

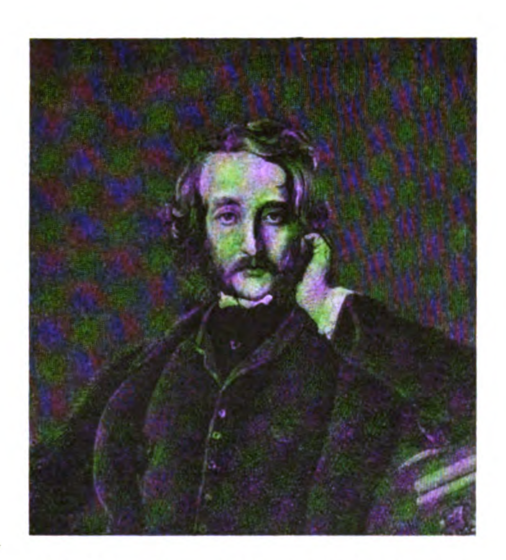


Abb. 63a. Edward George Lytton-Bulwer.
Stich nach dem Bildnis von D. Maclise.

XIV. DIE ZWEITE UND DRITTE GENERATION DER ROMANTIKER. DRAMA. SHELLEY.

Um die Jahrhundertwende und während des folgenden Dezenniums gibt die erste Generation der englischen Hochromantik, Wordsworth, Coleridge, Southey und der Versepiker Walter Scott, der Welt ihr Bestes. Glänzendere Höhen erklimmt das zweite Geschlecht mit seinen großen Dichtern, Shelley, Keats, Byron. Sie vollenden ihr Werk im zweiten Lustrum des neuen Jahrhunderts. Was sie untereinander verbindet, ist der romantische Allgemeincharakter und — ihre Größe. Ihre Beziehungen zu Wordsworth sind locker. Zwischen Keats und dem Dichter der Christabel bestehen — vielleicht unbewußte — ästhetische Sympathien. Scotts Versepen pfaden dem jungen Byron den Weg zu seinem Giaour, seinem Corsair und Lara. Im übrigen aber liegt für alle drei die Anknüpfung an die literarische Tradition weiter zurück, für Byron in der Popeschen Satire, in dem Dämonismus der Mrs. Radcliffe, bei Ossian und Milton, für Keats bei Spenser und den Jakobitischen Lyrikern, für Shelley — bei Milton, bei Shakespeare, bei Spenser? Die Antwort ist nicht leicht zu geben; denn Shelley ist der selbständigste poetische Geist nicht nur der Romantik, sondern des ganzen Jahrhunderts. Die zweite Generation kennt neben dem großen Dreigestirn eine ganze Reihe kleinerer Leuchten, deren Glanz kaum mehr die Gegenwart erreicht: James Montgomery (1777—1854), den beliebten Hymnendichter — Songs of Zion 1822 —, Mrs. Hemans (Felicia Dorothea Browne) 1793—1835, ein echtes Kind der Romantik, die Sängerin der zarten Gefühle, die in viktorianischen Blumenlesen so häufig vertreten ist. Zwischen der ersten und zweiten Generation stehen zwei Gestalten, Thomas Moore und Leigh Hunt, jener als Bindeglied zwischen Scott und Byron, dieser als Vorläufer von Keats.

Thomas Moore (1779—1852) ist der Typus des beweglichen, geschmeidigen und geistvollen Menschen, der sich überall geschickt durchzuschlängeln weiß. In die irischen Freiheitsbestrebungen seines Freundes Robert Emmet verwickelt er sich nur so weit, daß er leicht sich wieder loswinden kann. Er verläßt seine irische Heimat und geht nach London hinüber, wo sein eleganter Witz und sein hübsches Liedersingen ihm überall die Tore in die höhere Gesellschaft öffnen. Später (1803) sehen wir ihn, durch Einfluß begünstigt, als Staatsbeamten auf Bermuda, dann in London als Dichter ebenso gefeiert wie sein großer Freund Lord Byron, 1819 in die Fremde getrieben durch die Unterschlagungen seines Stellvertreters auf Bermuda, in Italien, in Paris und schließlich (1812) wieder in England, wo er in Sloperton in Wiltshire in geistiger Umnachtung stirbt. Drei innere Kräfte haben seine Dichtung geprägt: sein Witz, sein Sensualismus, der aber nicht wie bei Keats einer übertriebenen Sensibilität entspringt, der vielmehr Swinburnesche Gehirnsinnlichkeit ist, und — sein musikalischer Sinn. Seinem Witz verdankt die Literatur die einst beliebten Spötteleien und Sarkasmen, die er in eine Reihe fiktiver Briefe verflochten hat: The Twopenny Post-Bag 1813 und The Fudge Family in Paris 1818. Jene versetzen dem Prinzregenten Hiebe; diese sind zum Teil an Lord Castlereagh gerichtet, zum Teil aber von diesem selber geschrieben, also Hohn aus dem Munde des Objekts. Eine Bravourleistung sind die Scott und Byron metrisch nachgeformten vier Liebesidyllen: The Veiled Prophet Khorassan, Paradise and the Peri, The Fire Worshippers, The Light of the Haram, die er 1817 unter dem Titel Lalla Rookh veröffentlichte. Eine Bravourleistung, weil hier einer orientalisch interessierten Zuhörerschaft nach Southeys und Byrons Vorgang eine exotische Sinnenpracht voll Magie und Farbenglut so geschickt vorgemacht wird, daß selbst Perser an den übersetzten Teilen von Lalla Rookh ihr Entzücken hatten. Moore kannte aber den Orient nur aus Büchern. Er hatte die Werke des Orientalisten Sir William Jones (1746—1794) — 6 Bände, London 1799 —, einige Übersetzungen und Reisebeschreibungen gelesen, denen er die Zauberklänge sagenhafter Namen und weihevoller Worte — Jamshid, Champac — ablauschte, um sie nachher in reichlichem Ausmaß in den Fluß der Melodie hineinzuwerfen. Prosazwischenspiele spinnen den Faden der Handlung weiter oder kreiseln erörternd, spöttelnd und tändelnd. — Der Sänger, der zur Gitarre sich begleitete und sich und andere bis zu Tränen rühren konnte, ist wie Robert Burns zu einem Meister des Liedes geworden und hat Tonschönheiten geschaffen, die zum bleibenden Besitz, wenn nicht des höheren Schrifttums, so doch der englischen Volksseele geworden

sind. Wie Burns hat er heimatliche Melodien benützt, um klingende Wortreihen aus ihrem Schlummer zu wecken. Entgegen dem Schotten allerdings ging er nie von der ersten noch vorhandenen Textzeile aus, sondern dichtete von Anfang an frei auf die Melodie zu, der er nach Beseitigung des unwürdigen Textes die sprachliche Schwesterseele zurückschenken wollte. So wurden z. B. die Groves of Blarney zu der weltbekannten Letzten Rose des Sommers. Moore hat auf diese Weise 108 irische Melodien gedichtet, die 1807 bis 1834 in zehn Nummern als Irish Melodies herauskamen. Der größere Teil dieser Verse erstrahlt nur dann in Schönheit, wenn der Gesang ihnen Flügel leiht, so etwa der noch heute beliebte Minstrel-Boy oder The Harp that once through Tara's Hall. Hier wird Wahrheit, Natürlichkeit und irische Wehmut geschickt vorgetäuscht. Ein paar Nummern aber können, auch getrennt von der Melodie, die poetische Feuerprobe glänzend bestehen. Dahin gehören The Light of other Days — in den National Airs 1815, einer andern, weniger guten Liedersammlung — und At the Mid Hour of Night, dessen unverfälschte keltische Schwermutsklänge eingestimmt sind auf das geisterdurchleuchtete mystische Halbdunkel der irischen Neuromantik, deren Vertreter jetzt allzu sehr geneigt sind, Thomas Moore als einen ihnen Fremdgewordenen zu behandeln.



Abb. 64. Thomas Moore. Stich nach einem Gemälde von T. Lawrence.

Leigh Hunt (1784—1859), der literarische Tausendkünstler — über seine Prosadichtung siehe oben S. 90 —, hat das große Verdienst, John Keats entdeckt zu haben. Beiden eignet das Schönheitsschwelgen in der Welt der Natur, der Bücher und der Kunst. Beide schwärmen für Chaucer und Spenser, für die orientalische Fabel, für die italianisierende Art, für die mittelalterliche Romantik und den griechischen Mythus. Leigh Hunt, dieser Voltairesche Skeptiker, dieser Apostel der Fröhlichkeit und des sentimentalen Optimismus, hat Wordsworths Aufstieg mit kritischen Blicken verfolgt. Er hat theoretisch von ihm gelernt — vgl. sein Imagination and Fancy 1844 —, ohne aber seinem Einfluß zu verfallen. Wordsworths Streben nach Stilvereinfachung erkennt auch er als heilbringend. Aber der ältere Dichter hat über das Ziel hinausgeschossen. Er verwechselt Schlichtheit mit kindischem Wesen, Natur mit Affektiertheit. Diesen Weg will Leigh Hunt nicht gehen. Er bedient sich der geläufigen Ausdrücke der lebendigen Rede und überläßt die künstlerische Wirkung des Verses der innern wortbeseelenden Gefühlskraft und der zierlichen Beweglichkeit des heroischen Reimpaars, das er neu belebt durch Vermischung mit Triplet und Alexandriner und durch abwechselnde Verwendung des geschlossenen und offenen Systems, wonach Zeilen- und Satzschema sich entweder decken oder kreuzen. Sein metrisches Vorbild ist Chamberlaynes Pharonnida (1689). Diese Theorie ist Leigh Hunt zum Verhängnis geworden. Er verfällt in sprachliche Vulgarität und wird von der zeitgenössischen Kritik als ein Cockney Poet verspottet. Der Vorwurf ist nicht unverdient. Ein Blick in seine bekannteste Dichtung, The Story of Rimini 1816 — eine Nachbildung von Dantes Paolo- und Francesca-Episode —, zeigt, wie hohe tragische Leidenschaft durch die Redeweise der Teegesellschaft verwässert wird. Dasselbe gilt von Hero and Leander and Bacchus and Ariadne 1819 und Stories in Verse 1855. Doch kennt Leigh Hunts Kunst auch Lichtpunkte: scharfe Beobachtung, sinnliche Pracht, Bildhaftigkeit und leichten Fluß, besonders in kleinern Gedichten, wie The Nymph, The Grasshopper and the Cricket, To the Nile, die alle der Sammlung Greenwoods angehören, die er, durch metrische Übersetzungen erweitert, in Buchform als Foliage (1818) veröffentlicht hat.

Thomas Moore und Leigh Hunt haben die zweite und die meisten Vertreter der dritten Generation überlebt. Dieses jüngste Geschlecht, das die Zwanzigerjahre mit seinen Ge-



Abb. 65. Thomas Hood. Nach dem Bildnis eines unbekannten Malers.
(Aus Bookman 1914.)

sängen erfüllt, trägt die Merkmale des Epigonentums an sich. Unfähig, die große Leidenschaft sich selber zu entnehmen, holt es sich bei den Elisabethanern die wärmende Glut.

Am auffallendsten ist diese Blutarmut bei schlauer Technik in Barry Cornwall (eigentlich Bryan Walter Procter) 1787—1874, der durch seine Langlebigkeit den Jüngern zuzurechnen ist (Poetical Works, 3 Bände 1822). Er hat Byron nachgestrebt, dessen Heldentypus und sprunghaftes Verfahren, dessen überraschendes Beppo- und Don-Juan-Pizzicato inmitten weicher Sentimentalität er übernimmt. Er singt Lieder in silberhellem Tone, voll Anmut (English Songs 1832). Aber ihm fehlt die emotionelle Urkraft; denn Procters Gefühlsstimme klingt stets nur durch fremde Erlebnisse hindurch. Dieselbe romantische Künstelei begegnet uns in den sentimentalen Liedern, die eingestreut sind in dem Fragment The Troubadour des Winthrop Mackworth Praed (1802—1839), das eine falsche Tendenz bekundet, die aber diesem Dichter den Weg geebnet hat zur romantischen Groteske — The Legend of the Teufelhaus und The Red Fisherman — und von dort zu seinem eigentlichen Gebiet, seinen heute nicht mehr genießbaren politischen Satiren und seinem eleganten society verse. Die scharfgezeichneten Charakterbilder des County Ball, einer sozialen Groteske, die an Popes Lockenraub erinnert, geben uns einen guten Begriff von der Eigenart dieser literarischen Gattung, die noch ein anderer Epigone aufs eifrigste pflegte, Thomas Hood (1799—1845), den seine Zeitgenossen in erster Linie als einen Meister des Witzes, des Wortspiels, der Groteske und der Parodie schätzten (Odes and Addresses to Great Men 1825, Whims and Oddities 1826—1827, Comic Annual 1830). Hood hat aber Größeres als das geleistet. In gewissen glücklichen Momenten erreicht er eine lyrische Innigkeit, die an Shelley und Keats denken läßt. Er und noch ein anderer: Beddoes. Man darf Hood geradezu als einen Schüler von Keats betrachten; denn in seiner ersten Dichtung zittert das Eindruckschwelgen der Endymionwelt nach, nicht in der sozialsentimentalen Lyrik, die er in die frühviktorianische Zeit hinaussendet — in The Lady's Dream, The Workhouse Clock, The Lay of the Labourer, The Song of the Shirt, The Bridge of Sighs (vgl. darüber weiter unten Kap. XVII) —, auch nicht in den melancholisch gefärbten Träumereien seines bekannten Erinnerungsliedes I remember, I remember und seiner Fair Ines, wohl aber in seiner erzählenden Dichtung, in Hero and Leander, The Two Swans, in seinem Sea of Death und in seiner Herbstode. Hier pulsiert der Keatssche Sensualismus. Ihm gesellt sich eine Begrifflichkeit bei, die durch edle Gestalten sichtbar gemacht wird. Hood geht hier bis zu den Elisabethanern zurück unter leiser Anlehnung an Shelleys Verfahren. Dadurch greift er der Gestaltensymbolik einer Elizabeth Barrett Browning, eines D. G. Rossetti und eines Swinburne bescheiden vor. Nicht immer gelingt ihm die geschmackvolle Prägung. In seinem Dream of Eugene Aram — einer von Coleridges Altem Matrosen beeinflußten Schauerballade, die noch in Oscar Wildes Zuchthauslied nachwirkt — ist mehr als eine Personifizierung in Gebärde und Gewandung unschön. Hood führt die von Leigh Hunt und Keats eingeschlagene Richtung weiter und bringt uns in Tennysons Nähe. Der andere große Epigone, Thomas Lovell Beddoes (1803—1849), läßt etwas von Shelleys Geisterstimmung und linienverwischender Tagesträumerei in seine Lieder hineinschweben. Zwanzig Jahre irrlichterte Beddoes als Arzt und feuriger Demokrat in Deutschland und der Schweiz umher, bis er durch theatralischen Selbstmord in dem heute so fröhlichen Gasthaus zum Storchen in Basel endete. Neben anderen Dramen arbeitete er, Websters Leidenschaft nacheifernd, viele Jahre lang an einer Bühnendichtung, Death's Jest Book, die nur wertvoll ist als Sammelgefäß herrlicher Lieder. Diese und seine Lyrica überhaupt sind von einer bei ihm vorherrschenden Stimmung gezeugt worden, die später William Morris und Swin-

burne so oft bedrückt hat, dem Nahgefühl des Todes, der Buhle der Liebe ist. „Willst du das Herz dir heilen von Liebesqual, dann stirb, Geliebter, stirb! Denn das ist tiefer und süßer, als an rosigem Hang mit geschlossenen Lidern dahinzuträumen. Dort wirst du sie finden, allein, im östlichen Himmel, unter den strahlenden Sternen der Liebe" (Wolfram's Dirge in Death's Jestbook). Ähnlich klingt sein schönes Dream's Pedlary.

So läutet die Hochromantik aus. Sie ist eine Wellenverjüngung der Renaissance, die sich aus dem ruhigen Wassertal des 18. Jahrhunderts mächtig emporreckt. Renaissanceverjüngung? Wo aber bleibt das Drama?

Hier herrscht seit Goldsmiths und Sheridans Tagen Ebbe, sogar im Lustspiel, von der Tragödie zu schweigen, auf die schon Sheridan als etwas Verschwundenes blicken konnte. Nicht daß es einer Zeit, die große Mimen wie Kemble, Kean und Macready hervorgebracht hat, an Bühnenaufführungen und Bühnendichtungen gefehlt hätte. Man lese nur Genests Verzeichnis der damals aufgeführten Theaterstücke. Was für ein Irrgarten! Aber auch was für ein Tiefstand! Das ernste Drama war dem Schauerstück gewichen. Man brachte überromantisierte Umdichtungen von Schillers Räubern und einen von Musik durchsetzten William Tell auf die Bretter. Man griff zu Kotzebue, dem man eifrig nachdichtete. Man ließ sich in Monk Lewis' Castle Spectre das scheußlichste Gruseln vorschwindeln. Dazu kam um die Jahrhundertwende von Frankreich her das Melodrama, das sich so rasch einbürgerte, daß es als ein nationales Gut geehrt wurde. Kein großer Dichter war da, der die Not gefühlt und das Drama auf die Höhe gebracht hätte. Denn wer vermag heute die Tragödien Maturins, Sheils, Milmans und Barry Cornwalls ernst zu nehmen, Cornwalls, der eine Elisabethanische Mirandola (1821) und Dramatisierungen Boccaccios (Dramatic Scenes 1819—1821) auf dem Gewissen hat, und wem fällt es heute ein, Wordsworths, Coleridges und Walter Scotts Trauer- und Schauspiele der reinen dramatischen Gattung zuzuweisen? Selbst Byrons Sardanapal und Shelleys Cenci, die über das Buchdrama hinausstreben, waren nicht bühnenfähig. Mit der dritten Generation allerdings schien der dramatische Geist der Elisabethaner wieder erwachen zu wollen. Aber Beddoes, Charles Wells (1799—1879) — Swinburne glaubte an ihn! — Thomas Wade (1805—1875) und George Darley (1795—1846), die als Dramatiker auftraten, mochten Webster, Tourneur und Marston nachahmen, soviel sie wollten, sie brachten kein Bühnendrama fertig, während Sir Henry Taylor (1800—1886) mit seinem Isaac Comnenus (1827), Sir Thomas Noon Talfourd (1795—1854) mit seinem Shelleyschen Ion (1835), der Historiker Henry Hart Milman (1791—1868) mit seinem Fazio (1815) und Anne Boleyn (1826) und Sir Aubrey de Vere (1788—1846) mit seinem Julian the Apostate (1822) über das Stadium der dramatischen Studie mit lobenswerten Augenblickshöhen tragischer Vornehmheit nicht hinauszugelangen vermochten. In den Bühnenkniffen waren nur zwei, Sheridan Knowles (1784—1862) und J. R. Planché (1796—1880), zu Hause. Aber ihnen gebricht es an dichterischer Kraft. Beide haben ein hohes Alter erreicht und mit ihren Stücken noch die Mittelviktorianer ergötzt. Ihnen folgte Lytton-Bulwer mit seinem gemachten Pathos, seinen Scheinwahrheiten und seiner von bombastischen Versklängen durchtosten Melodramatik. Mit Mühe brachten am Ende des alten Säkulums Thomas Holcroft (1745—1809), George Colman der Jüngere (1762 bis 1836) und Thomas Morton (1764?—1838) einige Lustspiele fertig. Alle diese bühnendichterischen Erzeugnisse zusammen sind für die literarische Betrachtung untaugliche Objekte und rechtfertigen die Behauptung, daß der englischen Romantik das wahre Drama fehlt.

Damit verlassen wir die Kleinerscheinungen und wenden uns der Betrachtung der drei großen, dem ganzen Jahrhundert Licht spendenden Gestalten zu: Shelley, Keats, Byron.

Dem festen Stamm einer alten whigisch gesinnten Junkerfamilie entsprießt der unruhige Geist, Percy Bysshe Shelley genannt, entfremdet sich ihr bald und geht neue, eigene Wege. Shelley wurde auf dem Rittergut Field Place im Sussexischen Weald am 4. August 1792 geboren. Schon mit zehn Jahren verließ er das Elternhaus und ging in Brenford und dann — 1804—1810 — in Eton zur Schule. Hier wie nachher in Oxford reizte ihn die Gesetzlichkeit zum Widerspruch und peitschte einen freiheitlich kühnen Geist, der in zartestem Körper glühte, zur Empörung an. Shelley war ein neurasthenischer Knabe, der des Abends aus tränendurchfeuchteten eigenartigen Schlafzuständen zu erwachen pflegte. Er wurde von seinen Mitschülern oft geplagt und sah nur Grausamkeit und Leiden um sich her. Da gelobte er, „weise, gerecht, frei und milde zu sein". Er schuf sich jetzt schon eine neue Welt, ging hinaus in die Natur, las die Romantiker, Gray, Lewis, Rosa Matilda, Mrs. Radcliffe, Chatterton, Scott, Southey, fand Freundschaft bei dem wissenschaftlichen Wanderprediger Adam Walker und bei Dr. Lind in Windsor, seinem guten Magier — dem Eremiten in The Revolt of Islam und dem Zonoras in Prince Athanase. Dieser wußte den Knaben zu trösten. Er führte ihn in die Mysterien der Astronomie, Chemie und Elektrizität ein, lenkte ihn ab von der Schauer-

romantik, indem er ihn auf Godwins „Politische Gerechtigkeit" aufmerksam machte, deren Wirkung auf den Zeitgeist wir schon beleuchtet haben. Immer mehr verdichtete sich in Shelleys Gemüt der Gegensatz zwischen Tyrannei und Sklaventum, zwischen Intoleranz und Freiheit, den er überall, wohin er nur blickte, zu erkennen glaubte. Es kochte in seinem Innern, wenn er sich in Oxford umschaute, wohin ihn 1810 der vorgeschriebene Erziehungsgang des Gentleman geführt hatte. Oxford glich damals einem schlechten Gymnasium, das zufolge seines Trägheitsgeistes in den Hemmnissen des achtzehnten Jahrhunderts stecken geblieben war. Es weckte in ihm nur eine Lust, den Kampf mit der gesellschaftlichen und religiösen Intoleranz aufzunehmen. Er warf seiner neuen Umgebung den Fehdehandschuh hin in der Gestalt einer Schrift, The Necessity of Atheism 1811, in der er die Gottesexistenzbeweise als hinfällig bezeichnete. Der Schlag wirkte. Shelley wurde von der Universität fortgewiesen zusammen mit seinem Tory-Freunde Jefferson Hogg, einem freigeistigen, gescheiten, aber boshaften Menschen, der seine Freude daran hatte, seinen naiven Kameraden in gefährliche Abenteuer zu hetzen. Und an Abenteuern sollte es nicht fehlen. Zunächst machte er die verhängnisvolle Bekanntschaft der sechzehnjährigen Wirtstochter Harriet Westbrook, eines schmiegsamen Wesens, das — vielleicht zum bloßen Scheine — auf alle Shelleyschen Ideen willig einging, ihm zu Gefallen zur Revolutionärin ward und sich dafür aus der Schule jagen ließ. Mit ihr floh der neunzehnjährige Schwärmer nach Edinburg, wo sich die beiden am 28. August 1811 trauen ließen. Trotz der unangenehmen Schwägerin, die Shelley bei der Heirat in Kauf nehmen mußte, lebte er drei Jahre lang mit Harriet in Liebe und Zärtlichkeit. Aber mit der Geburt des Kindes Ianthe (1813) trat eine Änderung in Harriets Benehmen ein, die sich in einem auffallenden Hang zu Lustbarkeiten, zu Tand, Schmuck und Modetorheiten bemerkbar machte. Das öffnete Shelley die Augen. Der falsche Schein einer Ideenharmonie wich der Entfremdung. Unterdessen war der Umstürzler schon zweimal — 1812 und 1813 — nach Irland hinübergefahren, wo sich heftige Kämpfe um die Gleichstellung der Katholiken und die Aufhebung des Unionsgesetzes abspielten. Das erstemal verteilte er zwei Flugschriften — Address to the Irish People und Proposal for an Association of Philanthropists — unter die Bevölkerung und hielt eine öffentliche Rede. Vergeblich bemühte er sich, die Iren intellektuell in die Pfade der Revolution zu lenken. Die Enttäuschung brachte ihn zur Einsicht, daß er auf die Putschtaktik verzichten und vorerst versuchen müsse, die Gemüter durch die Dichtung zu erreichen. Queen Mab (1813) war die Frucht dieser Einsicht.

Das folgende Jahr brachte eine große Wendung in Shelleys Leben. Am 28. Juli 1814 sehen wir den zwanzigjährigen Jüngling von London nach Dover eilen, um von dort nach Frankreich überzusetzen. Er war nicht allein. Zwei sechzehneinhalbjährige Mädchen begleiteten ihn: Mary Godwin und Jane Clairmont. Mary war Godwins einzige Tochter aus dessen Ehe mit der großen Frauenrechtkämpferin Mary Wollstonecraft, die bei der Geburt ihres Kindes gestorben war. Shelley hatte das edle, hochbegabte Mädchen im Hause seines Meisters kennen gelernt. Gegenseitige geistige Annäherung hatte sich zur Sympathie und dann rasch zur Liebe gesteigert. Ein Herzensbund, der ewig dauern sollte! Im Zustand der Schwangerschaft flieht sie jetzt mit ihrem Geliebten nach der Schweiz, ihre Stiefschwester Jane — eine Tochter von Godwins zweiter Frau aus deren erster Ehe — nach sich ziehend, das leidenschaftliche Wesen, das sich drei Jahre später dem geschmähten Lord Byron in die Arme warf. Zustände einer sittlichen Anarchie! Auf der einen Seite Shelley, der ahnungslose Idealist, für den die bürgerlichen Gesetze nicht vorhanden sind, der in allen diesen Jugendtorheiten sich rein weiß von jedem Makel und frei von jeder Schuld, der unterwegs von Troyes aus einen Brief an seine Harriet richtet, die ihr zweites Kind erwartet, um sie herzlich einzuladen, in die Schweiz nachzureisen und sich dort dem Trio anzuschließen, der dann plötzlich am Vierwaldstätter See aus dem Traum erwacht, weil es am nötigsten Gelde fehlt und nun auf kürzestem Wege nach London zurückkehrt. Auf der anderen Seite Godwin, der Vater dieser Lehren, der den Verführer seiner Tochter verflucht, daneben aber nach Kräften bei ihm Geld borgt. Daß demgegenüber Shelley von Familie und Freunden aufgegeben wurde, ist vom Standpunkt der Bürgermoral aus begreiflich. Zunächst lebte er in wilder Ehe mit Mary Godwin, getrennt von Harriet, für deren Unterhalt er vermittelst seiner väterlichen Erbschaft genügend sorgen konnte. Im Frühjahr 1816 sehen wir das alte Trio auf einer zweiten Reise nach der Schweiz. Dieses Mal war Jane die treibende Kraft. Sie wollte dem grollenden Lord Byron in Genf begegnen, der in der Tat kurz nachher eintraf. Es folgte der schöne Sommer an den Ufern des Genfer Sees, der für die Kunst beider Dichter so bedeutungsvoll war. Aber das Jahr sollte schlimm enden. Am 13. Dezember 1816 zog man aus der Serpentine in St. James Park die Leiche einer schwangeren Frau: Harriet! Betrogene Liebe zu einem anderen Manne hatte sie in den Tod getrieben. Trotz alledem machte sich Shelley die schwersten Vorwürfe. Ein neuer Schlag folgte. Im März 1817 wurde ihm durch den Lord Kanzler das Recht der Erziehung seiner Kinder aus erster Ehe abgesprochen. Welch furchtbare Sühne für seinen freiheitlichen Jugendidealismus!

Damit kommt — äußerlich wenigstens — die Sturm- und Drangperiode zu Ende. Im Frühjahr 1817 verehelichte sich Shelley mit Mary in aller Form und lebte mit ihr während des kommenden Jahres in einem geräumigen Hause mit schönem Garten zu Marlow an der Themse. Aber seine Kräfte schienen täglich abzunehmen. Shelley war so sehr Geist, daß er seinen Leib vernachlässigte. Er lebte fast ausschließlich von Brot und Wasser. In seine Träume versunken, vergaß er oft das Essen für den ganzen Tag. Jetzt zeigten sich die Folgen dieser asketischen Lebensweise. Die Symptome der Lungenschwindsucht machten sich bemerkbar. Shelley wollte retten, was noch zu retten war, und verließ im März 1818 England, um im Süden Heilung zu suchen. Hier führte er zunächst ein rastloses Wanderleben: Mailand, Lucca, Apenninen, Venedig — seinen Freund Byron zur Seite —, Euganeische Hügel (in Byrons Villa in Este), Rom und ein erster Winter in Neapel. Schwermut bedrückte ihn und trieb ihn in die Ewige Stadt zurück, wo er von März bis Mai weilte und in den Ruinen der Bäder des Caracalla den zweiten und dritten Akt seines Prometheus schrieb. Im Juni starb sein Söhnchen William, dem das jüngere Schwesterchen vorausgegangen war. Da siedelte der Tiefgebeugte nach Livorno über zu seinen Freunden, den Gisbornes. Von hier ging es im Oktober nach Florenz und im Januar 1820 nach Pisa. Glücklichere Tage begannen. Freunde kamen und wohnten bei ihm: sein Vetter Thomas Medwin, Edward Williams und seine Frau; im November 1821 schlug Byron mit seinem Gefolge seinen Wohnsitz in der Nähe auf, und im Januar 1822 kam Kapitän Trelawny hinzu. Mit fast kindlichem Entzücken gab sich Shelley dem Segelsport hin. Sommer und Winter fuhr er mit Williams auf schwankem Schiffe den Flußmündungen entlang. Ein Entzücken, das ihm zum Verhängnis wurde! Im Sommer 1822 zog er in ein Haus, Casa Magni, am Golf von Spezia, den seine neuerbaute Jacht täglich und stündlich durchfurchte. Auf ihr eilte er am 1. Juli 1821, von Williams begleitet, nach Livorno, um den dort aus England erwarteten Leigh Hunt zu begrüßen. Auf der Rückfahrt — am 8. Juli — geriet er in einen Sturm. Das Schiff sank, und Shelley fand mit seinem Freund den Tod in den Wellen. Am 18. Juli wurde seine Leiche an das Ufer geschwemmt. In der einen Wamstasche steckte ein Band Sophokles, in der andern aufgeschlagen die Gedichte Keats'. Seine drei Freunde, Byron, Leigh Hunt und Trelawny, verbrannten unter der Aufsicht eines Quarantäneoffiziers am 16. August den Leichnam am Meeresstrand auf der Grenzlinie zwischen dem Fürstentum Lucca und Toskanien. Vor ihnen das Meer mit den Inseln Gorgona, Capraja und Elba, hinter ihnen die Marmorgipfel der Apenninen im Sonnenglanz! Eine Landschaft, einsam und erhaben, im Einklang mit Shelleys Geist, der über den Freunden zu schweben schien. Am Schluß entriß Trelawny in einem unbewachten Augenblick das unversehrt gebliebene Herz der glühenden Asche. Es wurde später der Gattin übergeben. Man hat die Wahrheit von Trelawnys Zeugnis angezweifelt. Aber wozu sollte er denn über das Herz der Herzen — das Cor Cordium, wie die römische Grabinschrift den Dichter nennt —, das Herz des Freundes, den er über alles liebte, eine prahlerische Lüge verbreitet haben?



Abb. 66. Jugendbildnis Shelleys.
(Aus Connoisseur Bd. 22.)

Shelleys ideelle Wesenheit ist ein Hin- und Herschwingen zwischen zwei Polen, einem sozialpolitischen Rationalismus und einem erdenabgewandten Idealismus, seine künstlerische Entwicklung ist der Gang von Godwin zu Plato. Aus Godwins Händen empfängt er die Waffe des Intellektualismus und sieht von da an nur noch die aktiven Tugenden, verdammt die Keuschheit als negativ, das Mitleid als Tyrannen-, die Dankbarkeit als Sklaventugend, duldet nur noch den Reichtum, der durch Arbeit kommt, betrachtet den Geist als das Medium in der Verkettung von Ursache und Wirkung, den Gedanken als die Grundlage alles seelischen Geschehens. Aber Godwin ist der Denker ohne Liebe, die Shelleys tiefstes Wesen durchströmt. Sie ist es, die von Anfang an als beseelende Macht den Determinismus und Atheismus berichtigend ablenkt. Die Verstandesherrschaft durchkreuzt die Kraft eines sechsten Sinnes, eine ekstatische Intuition, die in die Grundtiefen der Gefühle späht, wo sie Leben, Freiheit und Unsterblichkeit ahnt. Mit ihr arbeitet Shelley, sobald er zu sich selber und nicht zu Fremden



Abb. 67. Die Mutter Shelleys. Nach dem Bildnis von Romney.

redet. Mit ihr durchwürzt er das nüchterne Vernunftsystem, das er von Godwin übernommen hat. So glaubt er mit Laplace und Condorcet, je mehr die Erdachse sich senkrecht stelle, um so näher rücke das goldene Zeitalter, wo die Liebe durch keinerlei Gesetze behindert wird, wo der Mensch keine lebenden Wesen mehr tötet, um von ihrem Fleisch zu leben. Über dieses Zeitalter will er schon im Dezember 1811 ein großes Gedicht schreiben, das wir wohl im zehnten Gesang der Queen Mab (1813) erkennen dürfen, wo er der dumpfen Not der Tiere mitleidvoll ein kräftiges „Nie wieder" zuruft. Queen Mab ist die Vernunftsapotheose im Rahmen einer religionsgeschichtlichen Vergangenheitsvision, die Shelley nach Volneys Les Ruines et méditations sur la révolution des Empires (1791) gestaltet hat, der klangvolle Widerhall leidenschaftlicher französischer Begeisterungsrufe, die Epopöe des Determinismus, der für Shelley eine Quelle der Gewißheit unbegrenzten Fortschritts ist. Der aber doch nicht mehr als eine Erscheinung ist, die ein Geist, die alles erkennende Seele des Universums, erschaut! Dieser Geist verscheucht immer wieder die Schlagwortdichtung und webt aus Farbe und Licht Bilder wie das prächtige Marmorfries, Schlaf und Tod, gleich zu Anfang.

Es kommen drei Jahre schwerster Prüfung. Die Rauheit der Wirklichkeit, Enttäuschungen und Erbitterungen verletzen eine zarte Seele. Fast will sie verbluten an den Dornen des Lebens. Wo ist da noch Raum für die Weltfreude, die in Godwins Gedanken von der unendlichen Verbesserungsfähigkeit des Menschen lag? Shelley hat Godwin schon ein gutes Stück hinter sich gelassen. Es schleichen die seelischen Hemmungen des Psychopathen heran, des früheren Somnambulen mit seinen eigenartigen Schlafanfällen und Wahnsinnsvorstellungen und, mit ihnen verbunden, die Schmerzensrufe, die uns noch aus seiner spätesten Dichtung entgegenstöhnen. Er sucht Trost bei Plato, in dessen Welt er sich versenkt. Kleinere Aufsätze — darunter einer, „On Love" — sind die Niederschläge dieser Studien. Hier — in dem Versuch über die Liebe — lesen wir, daß der Mensch in seinem geistigen Innern das Miniaturbild seines größeren Selbst erblickt, gereinigt von allem Schlechten, den Prototyp alles Herrlichen in der menschlichen Natur. In uns aber brennt auch die Liebe, die uns in die Wirklichkeit hinaustreibt, den Gegentypus zu entdecken. Wir suchen ihn. Die Menschen um uns her verstehen uns nicht. Da flüchten wir in die Einsamkeit und lieben die Blumen und Gräser, die Wasser und den Himmel. Im Erzittern des Frühlingslaubes und der blauen Luft spüren wir das geheimnisvolle Zusammenschlagen mit der Flamme unserer Seele. Unsere Geister erwachen zu entzückendem Reigen, und Tränen benetzen unser Auge. Das ist der neue Shelley, der 1815 den Alastor schreibt.

Alastor (gedruckt 1816) ist der junge Mann, der von eben diesem Gefühl mächtig ergriffen wird. Aber den Dichter, der hier gestaltend schuf, umfängt die Nacht der Schmerzen. Nur so ist die unerwartete Wendung zu erklären, die Shelley der Rhapsodie gegeben hat: ihre Wertherstimmung und Werthertragik. Aller Naturglauben hilft nichts. Alastor jagt in der Einsamkeit dem Antitypus seines weiblichen Traumbildes nach und hetzt sich zu Tode. Hier sehen wir unseren Poeten ganz auf Platos Spuren wandern. Wie sich nun im folgenden Jahre am Genfer See eine gesteigerte Naturpracht vor ihm auftut, erkennt er in ihr den Glanz des Gegenwurfes einer urewigen Idee, heiße sie nun Schönheit oder Natur, und ihr Schatten zieht weihevoll durch seine Seele. Das ist der Sinn seiner Verse auf den Montblanc, dessen Anblick ihm in einem schönheitdurchbebten Augenblick zum wundersamen Jenseitsleuchten wird, in dem der Geist des Alls bei ihm mystische Einkehr hält. Sein Schatten schwebt wieder über ihm, wie er seinen Hymn to Intellectual Beauty singt, wo er in Anbetung niederkniet vor der Urseele, die er jetzt in der so seltenen Gewandung der „geistigen Schönheit" nahen fühlt wie einstmals in ferner Jugendstunde. Sie ist die nur ausnahmsweise gegenwärtige Hostie, die jeden Menschengeist begnadet, in dessen Nähe sie kommt. Auch möchte sie verweilen und ihre heilige Liebe der gesamten Menschheit die freiheitsuchende Verwandlung geben. Kann sie ein Mittel gesellschaftlicher Gesundung sein? Kann Shelley als Hoherpriester diese Hostie vor aller Menschheit emporheben? Die große verworrene Dichtung The Revolt of Islam (1818) — ursprünglich (1817) Laon and Cythna genannt — gibt uns die Antwort.



Abb. 68. Shelley. Stich nach einem Bildnis von Miss Curran.

Hier wählt er sich selber zum Helden. Laon ist Shelley. Wie dieser kämpft er für das Gute und Wahre und wendet sich von getäuschter Freundschaft der Liebe zu. Die Liebe aber, die der Dichter besingt, ist verdammenswert in den Augen der Gesellschaft: Laon liebt Cythna, der Bruder die bräutliche Schwester. Durch Lufthöhen, Wassertiefen und Traumwelten ziehen sie einher. Laon feuert Cythna zum Liede an, das seine Lehre in herrlichen Klängen durch die Welt trägt. Zum Liebesgarten soll sie werden, wenn die in der Menschheit schlummernde Ahnung einer schönheitssinnlichen Sittlichkeit zum Leben erweckt worden ist. Aber der Wechsel und Wandel, der sich vor ihren Augen jählings vollzieht, tobt über die Grenzen des Guten hinaus. Die Tyrannen triumphieren wieder über die republikanische Sache, und nach einem wahren Wirbelstrudel von Ereignissen finden Bruder und Schwester den gemeinsamen Tod auf dem Scheiterhaufen. Schließlich geleiten sie Feuerengel von elysischen Gefilden auf Perlmutterschiffen zum Tempel der Geister aller Guten. Nur sie und einige wenige können an dieser kleinen Stätte der Schönheitsandacht weilen, die nicht zu Babelshöhen aufgetürmt werden darf.

Wie groß ist hier wiederum die Abkehr von Godwin! Der wundervolle zweite Gesang, voll Feuer und Leidenschaft, lüftet nach einem prächtigen Vorspiel — Blitz, Donner und Wolkenjagen an nächtlichem Himmel über schäumendem Meere — den Vorhang über einem Traumbild vorkosmischen Geschehens: hoch oben in den Lüften kämpft bei Wolkenglanz in Silbermondschein der Adler mit der Schlange, der blutrote Komet mit dem Morgenstern. Die Schlange — (das Gute!) — stürzt in die Flut. Das Böse hat gesiegt. In aller Deutlichkeit Bild einer ophitisch-gnostischen Symbolik, wonach das große Hindernis die Gesetzgebung ist, dem alles Übel entspringt — Shelleys „eiserne Ketten der Sitten" —, von dem nur volle Erkenntnis erlösen kann: die mystische Lehre vom Dualismus des Guten und Bösen, der Shelley sein Leben lang beschäftigt hat.

Er liegt seinem größten Werke, dem Entfesselten Prometheus, Prometheus Unbound, zugrunde (geschrieben 1818—1819, gedruckt 1820). Gleich den Manichäern glaubte Shelley, daß die ganze Natur unter demselben Drucke schmachte wie die Menschheit und wie sie von derselben Kraft — Freude und Liebe — erhalten werde. Ein gewaltiger Weltensturz wird kommen, fürchterlich und herrlich zugleich, da der schaffende Geist wie eine entzückende Wollust die ganze Schöpfung durchbebt und die Weltharmonie wiederherstellt. Das sah Shelley, der Idealist, nicht Shelley, der politische Dogmatiker, der in seiner Streitschrift, A Philosophical View of Reform, die er kurz nach dem Prometheus während des Winters 1819 auf 1820 schrieb, die staatlichen Neuerungen in rationalistisch klarer Weise erörtert und vor einem plötzlichen gewaltsamen Umsturz immer wieder warnt. — Shelleys Prometheus hat mit dem uns erhaltenen Mittelteil (Δεσμώτης), dem Gefesselten Prometheus der Äschyleischen Trilogie eigentlich nicht viel gemeinsam. Gewiß hat der Mythenneuschaffer im ersten Akt zahlreiche Kleinmotive oft bis zur wörtlichen Übereinstimmung aus Äschylus übernommen. Aber hier liegt nicht der Schwerpunkt von Shelleys Weltsage. Für ihn stand eine Verständigung des Prometheus mit Jupiter, wie sie aus den Äschylusfragmenten des dritten Teiles zu schließen ist, außer Frage. Sein Jupiter — ein manichäischer Satan und durch diese Verwandtschaft mit der Gnosis, die Shelleys Drama durchsäuert, naturgemäß an Blakes Urizen erinnernd — ist der Sklave des Bösen, das der zeitlichen Welt inhärent ist, seitdem die Finsternis in das Lichtreich drang, der Gott des Gesetzes, der historischen Religionen, der Tyrann, der die Welt durch Furcht beherrscht nach den milderen Äonen des Chronos und Saturn, die die Menschen in der stillen „Freude der Blumen, des sprießenden Laubes und des dumpf fühlenden Wurmes" gedeihen ließen. Ihr Durst nach Wissen hatte den Titanen Prometheus bewogen, Jupiter auf den Thron zu erheben. Der aber brach die Verträge, vernichtete der Menschen Freiheit und ließ ihren und seinen eigenen Wohltäter an den kaukasischen Felsen schmieden, ferne von Asia, seiner Geliebten. Sie aber ruft dem mystischen Geiste Demogorgon — dem Geist des Wandels und Wechsels, der Revolution? —, dem Kinde des Zeus und der Meergöttin Thetis, mächtiger als sein eigener Vater, damit er den Tyrannen stürze. Da entfesselt Herkules den Prometheus, der sich wieder mit Asia vereinigt, und die ganze Welt erwacht jetzt in herrlichem Entzücken.

So weit der Mythus, den die Allegorie hell durchleuchtet, sobald wir erkennen, was Prometheus und Asia bedeuten. Prometheus ist der Menschengeist selber, dem die ganze Zeugungskraft der Natur innewohnt. Das Wissensreich, das er unter Jupiters Herrschaft aufrichtet, fällt schwerlastend auf ihn selber zurück, wie die Schöpfungen unseres Geistes — alle zu fanatischen Dogmen erstarrten Religionen und Systeme, die Irrungen des priesterlichen Christentums, die von Jesu Geist so verschieden sind — uns schließlich in Ketten werfen müssen. Asia

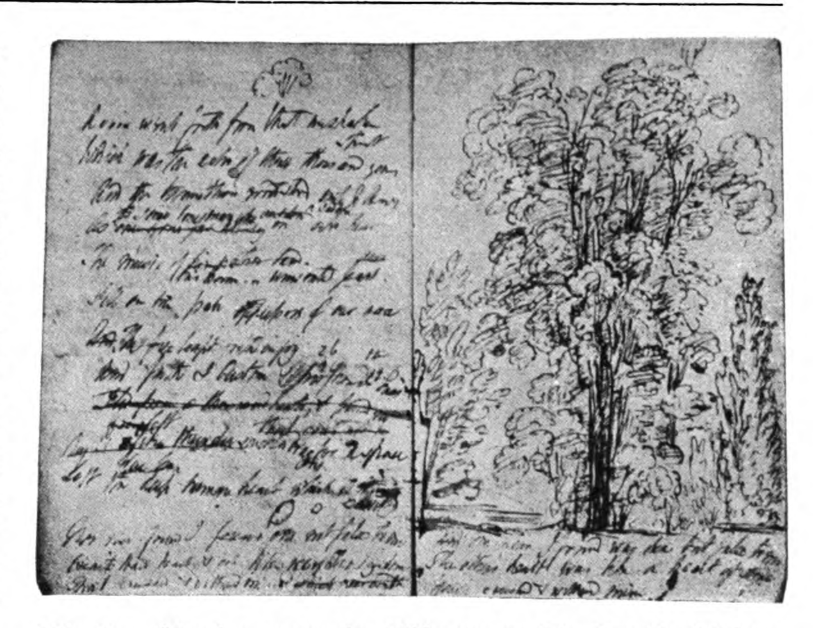


Abb. 69. Strophe 13 aus der Widmung zu The Revolt of Islam, von Shelley geschrieben. (Aus Connoisseur Bd. 22.)

wäre in Blakes Augen des Prometheus weiblich sanfte Emanation. Sie ist der uns schon bekannte „Geist der intellektuellen Schönheit", der überall in der Welt Rosenspuren der Lieblichkeit zurückläßt, der nur einer freien Menschheit verbunden bleiben kann, die durch ihn der Einschauung aller Naturpracht teilhaftig wird. Deshalb bleibt Asia dem Prometheus fern, solange Zeus regiert. Stürzt er, so kommt sie zu ihm zurück, und Geist und Schönheit — die Vater- und Mutterkräfte der Welt — umarmen sich wieder. Kein Wunder, daß dann die Erde jubelt.

Ganz eigenartige Formen nimmt der Dualismus von Gut und Böse in dem Drama The Cenci (1819) an. Auf den ersten Blick scheint sich hier eine Welt aufzutun, in der das absolute Böse — in dem Grafen Cenci — zur Erscheinung geworden ist, eine Welt des Leidens und Schreckens und des grausig-pathetischen Heroentums im blutroten Licht eines Webster und Tourneur. Aber der Graf ist nicht der eigentliche Held. Wir erkennen Shakespeares Linienführung in der dramatischen Porträtierung der Protagonistin, Beatrice Cenci. Sie aber ist Energie und Sanftmut zugleich, ist eine schlichte und tiefleuchtende Seele, deren Verbrechen und Elend — Beatrice tötet, ein unerträgliches Unrecht abzuschütteln, ihren eigenen grausamen Vater — nur das Gewand ist, durch das die Umstände sie in der Welt sichtbar gemacht haben. Das Ganze ein Drama, dessen lauter Kraftton ohne Milderung beständig anhält, dessen schlummernde seelische Sprengkraft sich aber erst im letzten Akt, in der großen Gefängnisszene, entlädt; ein Monument in dieser dramatisch armen Zeit, aber, aller dichterischen Absicht zum Trotz, nur ein Buch-, kein Bühnendrama. Es bedeutet für Shelley eine vorübergehende Befreiung von dem Erosproblem, das ihm seit dem Prometheus immer mehr zu schaffen gibt.

Die Prometheussche Unwelt, die Ozeaniden, Furien, Erd- und Stundengeister, Echos, Faune, Phantasmen, Stimmen, Schmerzen und Freuden, Heroen und Götter durchschweben, ist der Gegenwurf einer platonischen Sehnsucht nach dem Unmöglichen, wo Geist, Schönheit und Liebe seelische Wirklichkeiten sind — und zugleich auch ein ewiges Ringen mit Dualismen, deren Zwillingselemente es zu versöhnen gilt. Manchmal aber scheint es, als wollte Shelley aus den Höhen kosmischer Ekstase wieder zu jener irdischen Liebe zurückkehren, die in schönen Menschen sichtbar wird. Im Prince Athanase — der zwischen Alastor und Prometheus liegt — überwiegt noch die alte Jugendgesinnung, die den griechischen Jüngling der pandemischen Liebe und sogar ihres ideellen Gegentypus müde werden läßt, um ihm dann unmittelbar vor seinem Tode — in einem ungeschriebenen vierten Teile — die tröstende Gegenwart des uranischen Eros darzubringen. Jetzt aber — im Epipsychidion (1820—1821) — erglüht

die Liebe, deren zweiter Name Schönheit ist, zarter und bleicher als ihr Urselbst, in den weiblichen Hüllen der Emilia Viviani, einer schönen Italienerin, die durch ihre Stiefmutter in ein pisanisches Kloster eingesperrt worden ist. Shelley glaubt — wie er sie in der Konventstube besucht — in ihr seine platonische wandernde Seelenhälfte erkannt zu haben, den weltdurchziehenden Klang, der seinem Wesen als Begleiter bestimmt war, um mit ihm zusammen in die höhere Harmonie einzugehen. Ach, wie lange hat er sie gesucht unter irdischen Gestalten, die stets nur Täuschungen waren! Jetzt ist sie da — das helle Gestirn über dem Gewitter — und er liebt sie in himmlischer und irdischer Liebe. Beide sind sie eine Hoffnung in zwei Willen, ein Wille unter dem Schattendach zweier Geister, vereint in Leben, Tod, Himmel, Hölle, Unsterblichkeit und Vernichtung. So hat Shelley, nachdem er seine uranische Liebe mit sinnlicher Leidenschaft umlodert und in menschliche Formen versenkt hat, alles wieder aufgelöst in das Jenseits der Sinne, über Plato hinaus in Dantes Vita Nuova hineintretend. Daß er nachher an der irdischen Emilia Enttäuschungen erleben mußte, spricht eher für seine dichterische Aufrichtigkeit, die Kritiker hier angezweifelt haben.

Noch einmal steigt Shelley herab zum menschlichen Ich und seinen unzerstörbaren ewigen Wesenheiten in seinem Adonais, der Elegie auf den jung verstorbenen Dichter Keats, in der äußeren Form zum Teil angeregt durch Bions Klage auf Adonis und Moschus' Totenlied auf Bion. Keats ist durch den Tod eingegangen in die Unsterblichkeit der Natur, deren Stimme sein Wort weiterhaucht, deren Lieblichkeit sein Wesen atmet. Aber sein Tod ist mehr als pantheistische Auflösung; denn seine Persönlichkeit dauert fort als bleibender Ewigkeitswert. Die Seele des Adonais leuchtet wie ein Stern durch den tiefsten Schleier des Himmels, dem Fergen Shelley ein hehres Wahrzeichen aus den Gefilden der großen ewigen Seligen.

Noch mehr als seine ideelle Wesenheit erscheint Shelleys künstlerische Form polarisch zerschwungen. „Dichtung", so sagt er in seiner Defence of Poetry, „erhöht die Schönheit des Schönsten und verleiht Schönheit dem Allerhäßlichsten. Sie verschwistert Frohlocken und Schrecken, Leid und Lust, Ewigkeit und Wandel. Sie bringt alle unversöhnlichen Elemente in Einheit unter ihr leichtes Joch." Welches sind nun die auseinander reißenden Pole der Shelleyschen Form? Subjekt und Objekt, Ich und Nicht-Ich! — Shelleys Objekten fehlen die Umrisse, so luftig-duftig ist ihre Wesenheit. Etwas vom Subjekt fließt ihnen zu. Nicht sie selber, sondern das sie Umflatternde, Umschwebende, Umfliehende scheint Shelley geben zu wollen. Deshalb lassen sich die gebräuchlichsten Begriffsinstrumente seiner Beschreibung stets unter den gemeinsamen Hut der Schwebe- und Flußempfindung bringen: luftig, flüssig, kristallinisch, dunstig — weben, fließen, schweben, erstreben, eindringen, durchmischen, funkeln — Nebel, Wolke, Tau, Dunst, Regenbogen. Diese Welt ist nicht linienfest, ist ohne Profil. Shelley zeichnet nicht. Die Erscheinung seiner Emilia zerfließt ihm im Strahlenglanz, der ihrem Körper entquillt. Ihre Gestalt bleibt uns so zauberhaft unbestimmt wie Schweigen und Dämmerung, die in Alastor Mittagswache halten. Ebenso schwebend, wechselnd, unbegrenzt erscheinen seine Naturbilder. Sein Mond ist ein Mädchen, das die Wolke verhüllt. — Wahlverwandtschaftlich hat sich Shelley gerade diese Form geknetet. Er holt sich aus der Erscheinungswelt das Flüchtige, Zerzitternde, Zerfließende: Wiesenmorgenduft, Taugleiten, Regenflüstern, Blütenerlöschen, Wolkenziehen, Meeresleuchten, Dämmerungssterben. Er schwebt sinnlich-seelisch hinaus in den Zerfluß der Dinge und läßt umgekehrt in kataleptischer Kontemplation die Eindrücke als Strom in seine Seele sich ergießen, bis die trennende Wand zwischen Ich und Nicht-Ich stürzt — „die Welt, dieses Ich", so sagt er im Epipsychidion! — und nur noch Licht- und Tonschwingungen, Farben und Düfte da sind als körperlich-seelische Wesen. Diese tausend

und abertausend wandelnden Astralleiber brechen im Dichter naturgemäß in Musik aus; denn sie sind geistflüssig wie die Töne selber, ohne feste Umrisse, nur im beweglichen Glanz und Duft erkennbar, der sie umhaucht. So dringt der sechste Sinn auf Strahlenpfeilen und Düfteschwingen in die platonische Idee und von dort in die plotinische Seele jedes Einzeldinges ein, des Windes, der Wolke, der Erde, des Wassers, des Morgens, des Abends, der Jahreszeiten, der Pflanzen und Blüten. Hier liegt Shelleys Erlebnis. Die sinnlichen Geistesflüge der Naturelemente durch das Universum sind das Abenteuer seiner eigenen Seele und ihr weltenhaftes Sausen die Symphonien, die sein Dichterohr erlauscht: als Tanz der ewigen Melodie in den Schlußchören des Entfesselten Prometheus, wo Wolken, Sterne und Wogen, getrieben von der Panik des Frohlockens in seelischer Regung erzittern, wo die Stürme ihr Lachen den Bergen zuwerfen, wo die menschlich unfaßbare Erde aus den dunkeln Tiefen ihrer neu erweckten Lebenskräfte, kalt erbebend, dumpf und leise, dann, berauscht von ihrer eigenen Bewegung, immer lauter und heller, in der Glut kosmischer Ekstase, vor ihrer staunend entzückten, in mänadischer Raserei stammelnden Schwester Luna, mit ihr in Liebe sich auflösend, zu jauchzen und zu jubeln beginnt.

Im Siegeston bricht der Prometheus ab. Wir fühlen, der Seelenflug saust weiter durch die Welt. Dies erhält dem mythologischen Drama die aufsteigende Linie und vertieft dessen seelische Wirkung. Mit Vorliebe läßt sonst Shelley seiner ekstatischen Höhe den Sturz in die Ermattung, Ohnmacht und Auflösung folgen, ist doch bei ihm kein Wort häufiger als „faint". Nur hier rauscht die Bewegungsfreude unverzagt und will nicht sterben; hier und noch in drei andren Gedichten — sie erschienen 1820 zusammen mit dem Prometheus und anderen Nummern —: in dem Lied an die Lerche, in dem Selbstgesang der Wolke und in der Ode an den Westwind, dem Herrlichsten, was Shelley je geschrieben hat, restloser Angleichung in Versen an seine geistige Wesenheit. Im ersten Lied — To a Skylark — vereinigen sich die unsichtbar schaffende Verpersönlichung, der entzückende Sturz des Seins in den Lichtstrom des Werdens, das ununterbrochene Hinübergleiten in neue Phantasiebilder menschlicher, gegenständlicher und rein begrifflicher Art zur künstlerischen Instrumentik, die uns den Lerchengesang spielen soll, der spontan überfließende Naturharmonie ist, die entkörperte Freude, die ihre Bahn läuft, ein singender Dichter, vom Licht des Gedankens verhüllt, eine hehre, singende Maid im Palastturm verborgen, ein unbemerkter Glühwurm im tauigen Tale. Ganz ähnlich wirkt die stolz singende Wolke durch die ständige Verwandlung ihrer Personifikation, die in ihrem Dasein uns stets nahe, in ihrer Wesenheit stets ferne bleibt, wissen wir doch nie, was die Wolke eigentlich ist, ob ein schwebender Vogel, dessen mächtigen Schwingen der Tau entfällt, ob ein übermütiger, im Donner lachender Gigante, der des Nachts in den Armen des Sturmes auf des Schnees weichem Kissen ruht, ob ein Ferge, der sich durch seinen eigensinnigen, oft verliebten Piloten, den Blitz, auf gleitendem Floße durch die Lüfte treiben läßt, der entzückt lächelt, wenn die frühe Sonne seine Segelspitzen vergoldet, wenn, ihm unsichtbar, der Luna glühende Füße die dünne Decke seines Zeltes durchlöchern, daß er den goldenen Bienenschwarm der Sterne rückwärts vorbeisausen sieht und der unter buntem Riesentriumphbogen über die feuchte, lachende Erde schreitet, im Regen stirbt und sein Grab verspottet, weil er nach freiem Willen den blauen Ätherdom niederreißen und seine fliehende Herrenburg wieder neubauen kann. Die Ode to the West Wind ist Windbeschwörung, Gleichsetzung mit ihm und schließlich Auflösung in ihm, dem großen Unsichtbaren, dessen Riesenkraft in tausend Bewegungen und Erscheinungen flammend zuckt, dem wilden Geiste, der überall wandelt, der in einer Nacht aus feuer- und hagelschwangern Dünsten die Riesenkrypta des sterbenden Jahres baut. Schon in der wortgewaltigen Beschwörung schwingt sich der Geist des Dichters himmel- und weltenwärts, höher und höher beim Aufblick zu dem fürchterlichen Wolkenschleuderer, der die Locken des Sturmes über den luftigen Höhenraum verzettelt. Nur einmal fällt der Geist nieder in wehmütiger Ohnmacht und reißt sich schnell wieder empor, setzt sich dem wilden Westwindgeist gleich: „Be thou, Spirit fierce, My spirit, Be thou me, impetuous one!" Aber schon vorher hat durch gewaltiges Einfühlen in Wolke, Welle und fliehendes Laub die Auflösung begonnen, um bis zur Selbstvernichtung zu gedeihen in der Raserei des Windes, der von Shelley nur ein Gedankenecho, „Umschwung und Erneuerung", retten soll, das er als Weckruf durch das All weitergibt.

So geht der Weg bei Shelley stets von der Körperlichkeit zur Zerschwebung, die sogar einmal — in dem echodurchraunten Luftgebilde der Witch of Atlas 1820 — phantastisch-groteske Formen annimmt, und die im Triumph of Life, diesem letzten Erzeugnis Shelleyscher

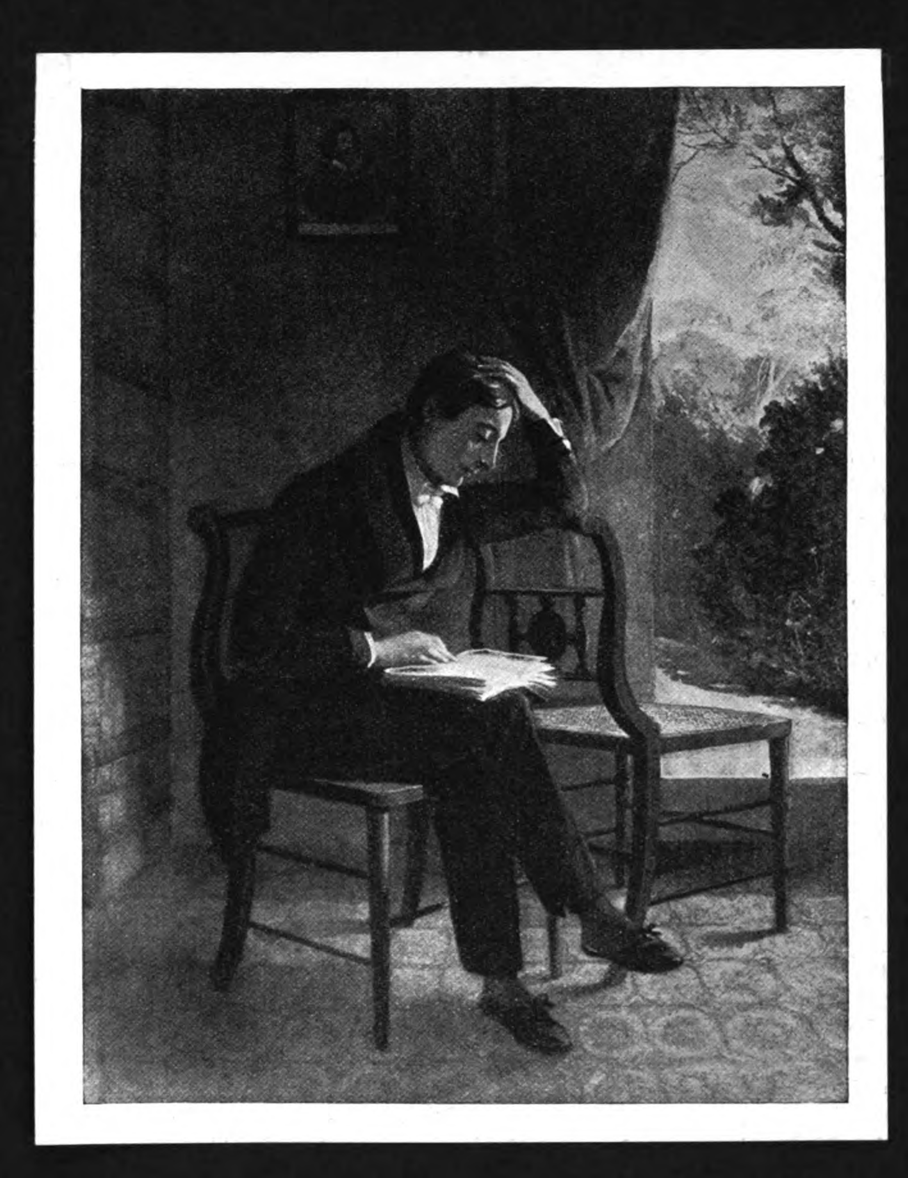
Kontemplation, im Bild der Tänzerin vom Objekt auf das Subjekt überspringt. — Shelley ist nicht der große Natur- und Weltschauende. Er ist kraft eines höhern mystischen Sinnes der große Natur- und Weltfühlende. Seine Dichtung sagt es, seine Kritik bestätigt es: „Die Poesie zwingt uns, zu fühlen, was wir sehen."

XV. KEATS.

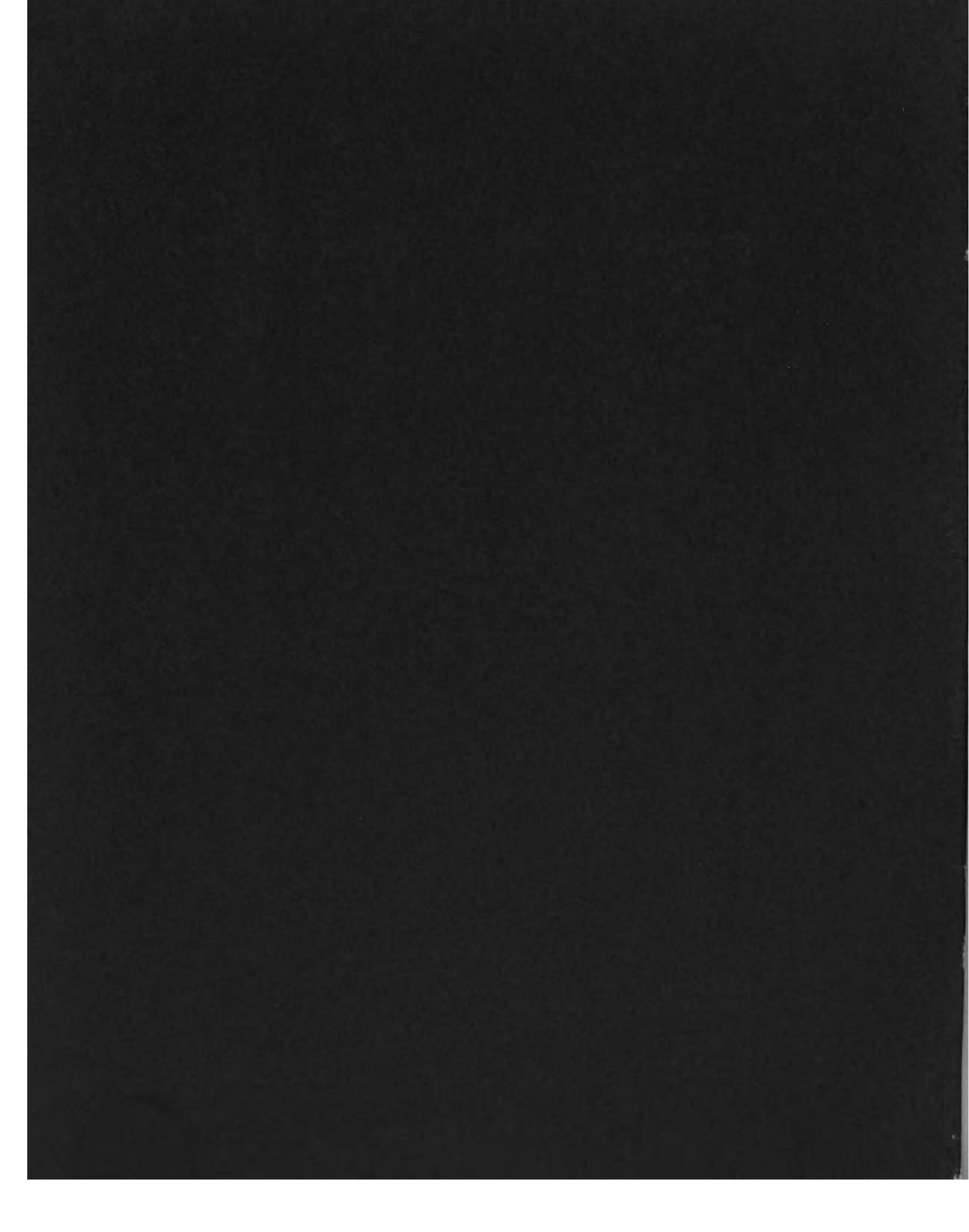
Vier Jahre hindurch — 1817–1820 — sandte ein junger Dichter Botschaften der Schönheit in die Welt hinaus. Die Welt aber verstand ihn nicht. Er starb als „einer, dessen Name mit Wasser geschrieben war". Da aber stimmte Shelley eine Totenklage auf ihn an, so schön, wie sie einst Bion dem göttlich geliebten Adonis gesungen hatte. Damit begann der Ruhm des großen Keats, der heute noch eine lebendige Kraft in der englischen Literatur ist.

John Keats wurde am 31. Oktober 1795 in einem Stallwirtshaus in Finsbury Pavement in London geboren. Sein Vater hatte die Frances Jennings, die wohlhabende Tochter seines Meisters, zur Frau genommen. Alles ging gut bis zu Johns neuntem Jahre. Dann kam der Wechsel. Sein Vater stürzte vom Pferde und starb. Sechs Jahre später (1810) folgte ihm die schwindsüchtige Mutter nach. Nun wurde der Junge aus der Schule in Enfield, wo er einen guten Unterricht empfangen hatte, weggenommen und bei einem Londoner Wundarzt in die Lehre getan. Hier machte er rasche Fortschritte und sammelte genügend Kenntnisse, um sich am 1. Oktober 1815 als Student und Operationsgehilfe in Guy's Hospital einschreiben zu lassen. Im folgenden Sommer erwarb er das Apothekerpatent. Während der Vorlesungen versank er — nach dem noch erhaltenen Kollegienheft zu urteilen — durchaus nicht in dichterische Träumereien, wie seine Kameraden später behaupteten. Sein Herz allerdings war nicht bei der Sache. Und so wandte er denn, da er einige Mittel hatte, dem Medizinstudium 1816 den Rücken, um sich der Dichtung zu widmen, die ihn schon in der Schule gefesselt hatte. Durch seinen Freund Charles Cowden Clarke, den Enfielder Schullehrersohn, wurde Keats mit einem Dichter bekannt gemacht, den er schon längst bewunderte, dem kurz vorher aus dem Gefängnis entlassenen, jetzt in Hampstead wohnenden Leigh Hunt. Dieser dichterische Lehrmeister brachte ihm die gefährliche Cockneymanier bei, die er aber bald überwand, und lenkte seinen Blick auf die großen Gestalten der italienischen Literatur, auf Dante und Ariost. Durch seine freundliche Vermittlung wurde 1817 Keats' erstes Gedichtbändchen veröffentlicht. In Hunts Hause lernte Keats den Maler Haydon kennen, der ihm ein lebenslänglicher Freund wurde und ihn in engere Fühlung mit der bildenden Kunst brachte, der er so viele Visionen verdankt. Keats wohnte damals mit seinen Brüdern in London, suchte aber (1817) öfters die Einsamkeit und die Ruhe — auf der Insel Wight, in Margate und in Canterbury —, um eine längere Dichtung, Endymion, zu Ende zu bringen. Sie erschien 1818 im Druck. Zur Erholung unternahm er im Sommer mit seinem Freunde Charles Brown eine Fußwanderung im Seebezirk und in Schottland. Hier traf ihn der erste Schlag einer ganzen Reihe schwerer Heimsuchungen, die in kleineren und größeren Abständen den Rest seines Lebens ausfüllen. Nach der Besteigung des Ben Nevis meldeten sich die Symptome der Lungenschwindsucht, die ihn schleunigst nach Hause trieben. Hier las er in der Augustnummer des Blackwood Magazine eine spöttische Kritik seines Endymion aus der Feder eines Anonymus — es war Lockhart, Walter Scotts Schwiegersohn. Sie enthielt den Satz: „Und nun, Herr John, zurück in deine Bude; bleib bei deinen Pflastern, Pillen und Salbenschachteln." Der Artikel hat Keats nicht, wie die Legende behauptet, in tödliches Siechtum gestürzt, aber sicherlich tief gekränkt und geschmerzt. Nicht genug damit! Im Dezember starb sein Bruder Tom an der Auszehrung, die auch den Dichter immer fester in den Klauen hielt. Nun aber kam die Hauptqual seines Lebens. Er schmachtete in sinnlicher Leidenschaft für die hübsche neunzehnjährige Fanny Brawne, die Tochter einer Witwe mit einem kleinen Vermögen, die während seiner Abwesenheit in Schottland das Haus seines Freundes Brown in Hampstead, bei dem er damals wohnte, gemietet hatte. Wohl erwiderte sie seine Liebe, blieb ihm treu und pflegte ihn später in seiner Krankheit; aber ihre Vergnügungssucht, ihr Mangel an Feinempfinden und das eigene Todesahnen machten diese Leidenschaft zu einer Seelenpein, die gewisse Sonette und die noch erhaltenen Liebesbriefe an Fanny getreulich widerspiegeln. Da heißt es: „Ich kann ohne dich nicht leben; komm und besuche mich oft." Dann aber erdrückt ihn der Schmerz der Freude, und er schreibt abwehrend: „Besser, ich sehe dich nur selten." So floß das Jahr 1819 dahin mit Dichten und fieberhaftem Lieben und in ver-

Tafel III.



John Keats
Nach dem Bildnis von Joseph Severn



stecktem Siechtum bei wechselnder Szene — im Frühjahr in Hampstead, im Sommer in Shanklin auf der Insel Wight, im Herbst in Winchester, im Oktober wieder in Hampstead. Da kam im Februar 1820 eine schwere Erkältung, die ihn aufs Krankenlager warf. Es war der Anfang vom Ende. Erholung und Rückfall lösten einander ab. Im Frühsommer nahmen ihn die Brawnes zur Pflege zu sich. Nun faßte er den schweren Entschluß, zur Verlängerung seines Lebens den Winter in Italien zuzubringen. Er verließ im September seine Geliebte, von dem Maler Joseph Severn begleitet, der ihn nach Rom brachte, wo er am 23. Februar 1821 starb. Sie begruben ihn auf dem dortigen protestantischen Kirchhof bei der Pyramide des Gaius Sestius. Ein Jahr später wurde nebenan die Asche Shelleys beigesetzt.



Abb. 70. Lebensmaske von Keats. National Portrait Gallery. (Aus Sidney Colvin, John Keats, 1917.)

Auffallend ist die leidenschaftliche und sinnliche Veranlagung des Menschen Keats. Schon in der Schule und später in der Lehre konnte er seinen Meistern in Momenten der Erregung die Fäuste zeigen. Ekstatisch ist sein Naturgenuß. Eine Windwelle streicht über die Gräser, Keats ersteigt den Zauntritt, das Schauspiel zu betrachten, und ruft aus: „Die Flut, die Flut!" Kein Wunder, daß der Dichter Keats zum anerkannten Meister des ästhetischen Sensualismus geworden ist, dem er, mit Lamia beginnend, nachdem Schönheit und Wahrheit auch seinen Verstand durchglüht hatten, einen lyrischen Intellektualismus aufgepfropft hat. Aber selbst in den höchsten gedanklichen Höhen, die er erklimmt — wie etwa in seinen Oden und in seinem Hyperion — glänzt stets von unten herauf der farbenleuchtende Teppich der Sinnlichkeit. Ihn reißt ein Strom von Empfindungen und Eindrücken dahin und läßt ihn nur selten das feste Ufer der Meditation erreichen. Als ein Sensualismus, der im fliehenden, sinnweckenden Klang sein Dasein gefunden hat, ist Keats' Dichtung zu bewerten. Er gibt den Wandel der Stimmungen, die die Außenwelt seinen Gefühlssaiten entlockt, in Worten wieder, von denen jedes einzelne den Glanz eines ästhetisch erlebten Augenblicks von sich strahlt. Er geht wie Shelley in die Natur hinaus. Aber er will nicht wie dieser sich in ihr auflösen. Er will nur seine hungernden Sinne mit Eindrücken sättigen, nicht nur mit Farben und Tönen, sondern auch mit Wohldüften und Süßigkeiten, mit Kühle und Wärme. Da träumt und sinnt die Natur in ihn hinein. In ihm aber siedet und lodert es. Die Eindrücke erhitzen sich zu orientalischer Purpurglut. So kommt es, daß in Keats der silberne Mollton der englischen Landschaft umgesteigert wird zu den übertriefenden Harmonien tropischer Üppigkeit. Ein solches Augenblicksschwelgen ist weit entfernt von der nachträglich in Stunden der Ruhe geläuterten Emotion Wordsworths, die sich immer zu höherer Gedanklichkeit sublimiert. In Keats ist leidenschafterfüllte Gegenwart zu Gesang geworden. Der Eindruck hat sich in seiner Ursprünglichkeit dem Wort angeheftet und fliegt unverweht in unsere Phantasie hinein. Das Wort ist der momentane Klangwurf des Natureindrucks. Und beide, Naturempfindung und

Versgefüge, sind eins. Denn siehe! Das Wortentzücken ist wieder umgekehrt zum Naturentzücken geworden. Jedes Naturbild ist ein Gedicht; jedes Gedicht ein Naturbild. Und beiden liegt ein und derselbe Gefühlswert zugrunde. Keats hat dieses ästhetische Glaubensbekenntnis gleich im ersten Gedichtband — Poems 1817 — in dem hübschen I stood tiptoe upon a little hill, einem „Präludium" im kleinen, abgelegt. Eine Stelle in Bacons Advancement of Learning, wo von der Identität des musikalischen Trillers und des zitternden Lichtes auf einer Wasserfläche — beides Fußspuren desselben Wesens, der Natur — gesprochen wird, hat hier den Anstoß dazu gegeben, vorhandenen Stimmungen die logische Fassung umzulegen.

In the calm grandeur of a sober line
We see the waving of the mountain pine;
And when a tale is beautifully staid,
We feel the safety of a hawthorn glade.

Also: Das Schwanken der Bergfichte findet sein Äquivalent in einem majestätisch ruhigen Verse, der, mag er reden, worüber er will, die Vertonung dieser Naturerscheinung ist. Die schützende Wärme einer Schlehdornlichtung bedeutet dichterisch die schöne Gesetztheit einer Erzählung. Und so geht es weiter. Ein wollüstiger Vers ist ein Blumenregen. Die Stimmung hat hier von der Natur zur Dichtung hinüber die einheitvollendende Brücke geworfen, wie einst in der rosigen Morgenfrühe der Menschheit, wo alles dichterische Landschaftserleben über eine Durchgangsstelle, den Mythus, führte. Diesen Weg — durch den Mythus hindurch — ist Keats aufs neue gegangen. Auch davon legt das Präludium ein klares Bekenntnis ab. Alte Mythen — Cupido und Psyche, Pan und Syrinx, Narziß und Echo — müssen sich ihm auf gewisse der Formgebung harrende Naturstimmungen einstellen. Romantisches Naturmalen mit mythologischen Ausdrucksmitteln! Das ist nicht Kopie der griechischen Mythologie. Es ist Verleiblichung eines Hindurchwandelns durch selbsterlebte Landschaftsstimmungen. Allerdings ist in der Richtung der Begrifflichkeit ein literarischer Einfluß nicht von der Hand zu weisen. Keats bespricht nämlich kurz nachher mit einem Freunde eine Stelle im vierten Buch von Wordsworths Excursion, wo der Dichter sich darüber klar zu werden sucht, wie gewisse Gestaltungen griechischer Mythologie entstanden sein mögen.

Die innere Gleichsetzung von Natur und Dichtung auf Grund gemeinsamer Stimmungsinhalte macht uns auch eine andere Erscheinung bei Keats begreiflich: seine sinnenberauschende Klangeinfühlung, die wieder von der Sprache zur Natur den verbindenden Steg schlägt. Sie macht Keats zu einem modern anmutenden Tonekstatiker, auf den spätere Dichter, wie Tennyson, D. G. Rossetti, Swinburne, Pater, Oscar Wilde sich berufen können. So konnte er ähnlich wie später O. Wilde etwa sagen: „Ich schaue schöne Ausdrücke an wie ein Verliebter." Oder: „Endymion! Schon die Musik des Namens ist in mein Wesen übergegangen." Oder: „Kühllabsame Lust liegt schon im Klang des Wortes vale." Für ihn schwebt wie für die modernen Vertreter des Ästhetentums auch das Wort in jenem Eindrucksbereich, in den er sich hineinbegibt, wenn er in Schönheitsempfindungen schwelgen will, dort, wo die Natur, die bildenden Künste, das Traumland, die Visionswelt anderer Dichter, das Gefühlsmeer der Schmerzen enge Nachbarschaft halten.

Was die Landschaft für ihn bedeutet, haben wir soeben dargetan. Keats machte sich aber auch die Visionen und Klänge anderer Dichter zu eigen, und wollten wir alle Ausgangspunkte seiner fremdpoetischen Eindrucksflüge anmerken, so müßten wir fast jeden namhaften englischen Lyriker und Epiker seit Chaucer erwähnen. Außer Dantes Inferno, das ihm in Careys schöner Übersetzung zugänglich war, und Miltons Verlorenem Paradies, das mit wachsender Stärke auf ihn wirkte, sind es vor allen Dingen die elisabethanischen und jakobitischen Dichter, die ihn mit einem bleibenden Stimmungsraum umbauten. Dazu kamen als mächtige Phantasieanreger mythologische Nachschlagwerke wie Lemprières Classical Dictionary,



Abb. 71. Claude Lorrain, das Apollo-Opfer. Nach einem Stich von Vivares und Woollett.
(Aus S. Colvin, Ebenda.)

Tookes Pantheon und Spences Polymetis. Unter den Elisabethanern und Jakobiten fesselten ihn vier Gestalten besonders stark: William Browne, der Verfasser der Britannia's Pastorals, Chapman — Keats hat dessen Homerübertragung in einem früheren Sonett verherrlicht, dessen letzte Zeile eine „Basis gigantischer Ruhe" bildet — Sandys, der poetische Übersetzer von Ovids Metamorphosen und — Edmund Spenser. Spenser ist die stärkste Kraft. Seine Üppigkeit symbolischer oder rein zierender Blumenornamentik, seine romantische Handlungsfreude, seine leuchtenden Epitheta und seine ganze italianisierende Art haben von Anfang an — denn ein eigentliches Spenserfieber ergriff den jungen Keats, als er die Schule verließ — bestimmend auf ihn gewirkt. Bis dahin aber war kein englischer Dichter so eng mit der bildenden Kunst verflochten gewesen wie Keats. Der schon erwähnte erste Gedichtband beweist es. Hier steht das prächtige Leandersonett, das Keats am 16. März 1816 nach James Tassies Pastellreproduktion einer Gemme dichtete, mit seinem hellen Augenblicksglänzen in den Schlußzeilen: see how his body dips Dead-heavy; arms and shoulders gleam awhile; He's gone: up bubbles all his amorous breath. Die bekannte Ode an eine griechische Urne ist Besingung einer ideellen Vase, die sein Dichtersinn aus den Erinnerungsbildern mehrerer Kunstwerke zur Einheit verwoben hat. Im Mittelpunkt der Vorstellung stand die Sosibiosvase mit ihrem griechisch heiteren zeremoniellen Tanz. Von ihr hatte Keats selber nach einem Abdruck in dem vierbändigen Werke Musée Napoléon eine noch erhaltene Nachzeichnung entworfen. Um diese Allgemeinlinien mußten neue Phantasiebilder — wilde Ekstase, Flöten und Zymbeln und rasende Verfolgung —, die durch die Borghesische Vase des Louvre und durch Gefäße der Townleysammlung im Britischen Museum angeregt worden waren, ihre schlängelnden Motive winden. Die schönsten Eindrücke aber hat ein Bild in der Leigh Court Collection ausgestrahlt: das Apollo-Opfer von Claude Lorrain. Es ist für die auffallendsten Momente verantwortlich, für die „zum Himmel brüllende Kuh" und „das am Festtagsmorgen von seinem Volk entleerte Städtchen an Flusses Rand". — Aber auch Traumerinnerungen spenden Eindrücke. Sie und die Welt des Schlafes, die ihm verwandten Zustände der Mattigkeit und des Rausches werden für Keats zu plastischen gefühldurchhauchten Realitäten. Mit Vorliebe durchschwebt er — wie etwa in seinem Endymion und seinem hl. Agnes-Abend — in sanftem Flug, ein stets Schauender und Lauschender, diese ihm heimat-

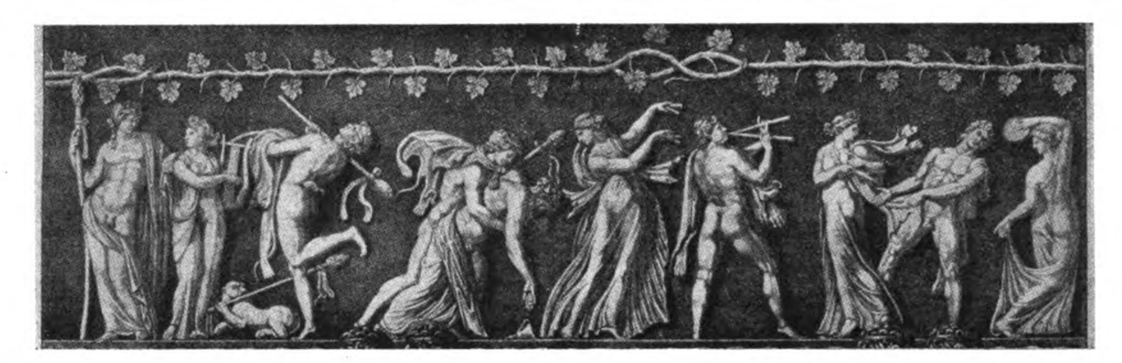


Abb. 72. Fries der Borghesischen Vase im Louvre. "What pipers and timbrels? What wild ecstasy?"
(Aus S. Colvin, Ebenda.)

lichen Ferngebiete. Sein Sleep and Poetry im ersten Gedichtband entstand nach einem erquickenden Schlaf in Leigh Hunts Bibliothekzimmer. Büsten und Bilder hatten ihn angeblickt. Die Eindrücke glitten hinüber ins Land des Schlummers und webten dort neue Pracht. Die üppigen Gegenständlichkeiten dieses Gedichtes, die alle von Schwebeempfindungen durchtränkt sind, scheint die Hand des Traumes gestaltet zu haben. Die hier angestrengte literarische Kritik hat nur Wert, weil sie Kind des Gefühls ist. Der Wagenlenker, dessen wildtrabende Rosse über Wolken und Hügel an hundert Visionen vorbeijagen, ist Sichtbarmachung der Phantasie. Die Visionen weichen wie die wahre Dichtung, die in England nach Spenser und Milton schwand, um der mathematischen Poesie des achtzehnten Jahrhunderts Raum zu geben, die Keats in schroffen Worten verurteilt. Auch später noch dichtet er gerne aus dem Traum heraus. Man lese nur den Titel seines schönen Sonetts A Dream, after reading Dante's Episode of Paolo and Francesca. — Überall ein Schwelgen in den Eindrücken, selbst da, wo Genuß ausgeschlossen scheint! Romantische Umbiegungen Schmerz wird als Wollust, überstarke Freude als Pein empfunden. Dazu schon die dekadente Erscheinung der Baudelaireschen qualitativen Potenzierung in seinem Pot of Basil, wo er das morbide Element der Fabel, das Ausgraben der Leiche, das Hineinlegen des Hauptes in den Basilikumtopf zur Schönheit steigert, glaubte er doch eigenem Zeugnis gemäß an die Fähigkeit der Kunst, „alle Widerlichkeiten durch ihr enges Beisammensein mit der Schönheit und Wahrheit zu verflüchtigen".

Schönheit und Wahrheit! Für Keats Inbegriff des Allerhöchsten, die von Anfang dastehende Formel, die seine Dichtung sichtbar macht! Nicht Wahrheit im alltäglichen Sinne des Wortes, sondern Wahrheit, die durch unmittelbares Kunsterkennen, durch die „Sensationen", d. h. durch Geisteseinblicke — im Gegensatz zu den „thoughts", den gewöhnlichen Denkwerkzeugen — erfaßt wird, durch das, was Wordsworth kurz vorher (1815) als Imagination bezeichnet hatte. „Oh um ein Leben der ‚Sensationen' und nicht des Verstandes!", ruft Keats aus in einem Brief vom 22. November 1817. Was sie als Schönheit erfaßt haben, muß Wahrheit sein. Ein Gleichnis macht es uns klar. Adam träumte — nach Miltons Verlorenem Paradies VIII, 288—311 — und fand beim Erwachen den Traum bewahrheitet. Er sah, wie aus seiner eigenen Rippe die glorreiche Gestalt Gottes ein Geschöpf schuf, und er erwachte, und siehe, Eva, die Schönheit, stand neben ihm. — Den sich bewahrheitenden Adamstraum hat Keats in die lange Dichtung Endymion (1818) ausgesponnen.

Der Endymionmythus ist ihm zu einem Gleichnis geworden, das uns von den Abenteuern der Dichterseele erzählt, die auf der Fahrt ist nach dem Geist der „wesentlichen Schönheit". Damit verbindet sich der Glaube, daß die Leidenschaft für die vielen irdischen Schönheitserscheinungen im Grunde genommen eins sei mit der Sehnsucht nach der wesentlichen Schönheit. Verwickelt sich also der Held in Liebesabenteuer, so bleibt er dennoch seiner hehren Ritterpflicht treu. Zwei schaffende Kräfte sind an der Arbeit, das Naturentzücken — im besonderen die Mondliebe — und die Freude am alten Mythus der Cynthia und des Endymion, wie ihn ältere englische Dichter — Fletcher in The Faithful Shepherdess und Michael Drayton in The Man in the Moon — sangen. Das Ergebnis ist ein gehaltlich zerfahrenes Epos, in dem eine Überflut von nebensächlichen Schönheitselementen den führenden Gedanken immer wieder wegfegt; denn einmal ums

andere entgleitet uns — am häufigsten im zweiten Buch — der rettende Ariadnefaden im Labyrinth der Allegorie. Das Symbol des Endymionstiles ist die punktierte Linie, die Momente einer sinnenverwirrenden Irrfahrt sprunghaft vereinigt. Von der priesterlichen Szene in Dianas lauschigem Hain schwebt Endymion in mystischen Traumflügen durch Höhen- und Tiefwelten, bald von der Mondgöttin Cynthia, bald von dem indischen Mädchen, bald von göttlicher, bald von irdischer Liebe angezogen, zurück zur alten Opferstätte in der Waldeinsamkeit, seine Schwester Peona und das indische Mädchen ihm zur Seite. Feierlich verzichtet er vor den beiden auf irdische Freuden, um der himmlischen nicht verlustig gehen zu müssen. Da erglänzt beim letzten Lebewohl das Mädchen in strahlender Schönheit als Cynthia, seine göttliche Geliebte. Die Fahrt ist zu Ende, das Geheimnis gelöst. Die Indierin war nur eine versteckte Verkörperung der Cynthia. Endymions irdische Leidenschaft eine andere Form nur der himmlischen Sehnsucht. Beide sind sie in ihrer Steigerung untrennbar, und der gekrönte Dichter und der gekrönte Liebende sind eins. Diese verworrene Dichtung, die dem Reim- und Satzschema frei spielen lassenden heroischen Doppelvers neuen Reiz verleiht, entzückt uns heute noch durch die Pracht gewisser Einzelszenen, die von Keats' üppigem Sensualismus durchsättigt sind. Die beiden lyrischen Gipfelpunkte werden erreicht im Panhymnus des ersten und im Lied des indischen Mädchens des vierten Buches. Dort schwillt die romantische Ahnung der Segnungen und Regungen der Natur und ihrer verborgenen Geheimnisse zu mächtigem Gesang an. Hier aber findet sich indische Romantik, zauberhafte Wortassoziation, griechische Schönheitsvision und nordische Wildheit wunderbar zum Ganzen vereinigt. Das Lied hebt an mit der Besingung des Leides, klingt über in den Kubla-Khan-Ton und verwandelt sich schließlich in laute Musik, die als Wechselgesang zwischen der fragenden Indierin und den chorisch antwortenden Satyrn und Mänaden einen wilden Bacchantenzug sichtbar macht. Ein Bacchus von Rubensscher Üppigkeit steht da in neuer Umgebung: im blühenden Bohnenfeld, in dem vom Purpurmohn durchleuchteten Ährenmeer, an farbenbeschattetem Bachufer, im Wald der Eichen und Haselstauden, im Heideland des Ginsters und der Stechpalme, im Blumenreich des Maßliebchens und der Seerose.

Größeres als den Endymion bringen die beiden Jahre der Reife 1818—1819: fertige Gedichte — Lamia, Isabella, The Eve of St. Agnes, and other Poems, 1820 — und Fragmente (Hyperion und The Eve of St. Mark). Der Pot of Basil behandelt die fünfte Erzählung des vierten Tages in Boccaccios Decamerone in der Ottava Rima, deren Technik Keats nach Edward Fairfax' Tassoübersetzung, Godfrey of Bouloigne, erlernt hatte. Bekannt ist die Geschichte der Jungfrau, die den Leichnam des von ihren Brüdern erschlagenen Geliebten im Walde wieder ausgräbt, das Haupt mitnimmt, in einem Basilikumtopf verbirgt, die Blumen mit ihren Tränen benetzt und, nachdem die Brüder ihr den Topf entwendet haben, dahinsiecht und stirbt. Keats hat die Erzählung nach dem Vorbild von Chaucers Troilus and Criseyde poetisch verziert durch hübsche Zwischenrufe an die Liebe, die Musen und den Leser. Ein Prachtstück ist der Spruch an die Melancholie mit seinen drei Variationen. — Die bezaubernde Romanze The Eve of St. Agnes stützt sich auf die volkstümliche Vorstellung, daß ein Mädchen am St.-Agnes-Abend (am 20. Januar) seinen zukünftigen Liebhaber sehen könne, wenn es fastend und nie rückwärtsblickend zu Bette gehe, auf dem Rücken schlafe, die Hände über das Haupt auf das Kissen gelegt. Ben Jonson spricht davon in seinem Satyr und Robert Burton in seiner Anatomy of Melancholy. Damit hat Keats das Montecchi-Capulettimotiv — der kühne Freier dringt in die feindliche Festhalle ein — verbunden. Worte können den eigenartigen Zauber dieser Romanze, die lauter Eindruck und Stimmung ist, nur andeuten: winternächtliche Stille, Schatten, Dunkel, Mondschein, Heimlichkeit, Tasten, Träumen, Flüstern. Der Ton des Ganzen ist webende Stille und pulsierende Ruhe. Die punktierte Linie des impressionistischen Endymion ist überwunden, und eine wohlgeführte Handlung zieht den roten Strich. Dazu ringt der unmotorische Keats mit einem neuen Problem, dem der Bewegung, das er reizvoll löst. Er zaubert ein Schwellen und Atmen hin. Er wirft seiner visuellen Welt ein Farbengewand um von lebendigem Duft, der abwechselnd errötet und erbleicht. Und Duft und Farbe vermischen sich. In der 24. Strophe sind die bunten Glasmalereien nachtfalterduftig, und der



Abb. 73. Isabella und der Basilikumtopf. Nach einem Gemälde von Holman Hunt.

Wappenschild atmet und schwillt von dem ihn rötenden Blut der Königinnen und Könige. Porphyros reale Erscheinung schwebt nachher in Madelines Traum hinüber. Alle Gegenstände schwingen im Stimmungston der Augenblicksharmonie mit. Selbst die knienden Steingebilde der Schloßkapelle sind durchfühlt. Der alte betende Laienbruder nimmt ihr Frieren in eisiger Wintersnacht schlotternd in die Sinne auf. — Es folgen zwei Erlebnisgedichte. La Belle Dame sans Merci, motivisch zur Klasse der Thomas-Rymer-Balladen gehörend — die Feenkönigin, die alle zu Sklaven macht —, bringt so recht die peinigende Gewalt der Geliebten zum Ausdruck. Keats hat die Gestalt der kaltherzigen Frau in paradiesischem Garten, bei deren bloßer Nennung alle Liebhaber in Melancholie verfallen, in den Nouveaux Contes Orientaux des Grafen Caylus gefunden. „Wie habe ich bei dieser Erzählung an Dich gedacht, Liebste!" schreibt er an Fanny Brawne. Damals las er auch in Burtons Anatomy of Melancholy von der Heilung der Liebesschwermut. Das Mittel fand er nicht, wohl aber die seine eigene Lage beleuchtende Geschichte von der Schlangenfrau Lamia, die mit dem korinthischen Jüngling Lycius in ihrem Zauberschloß glücklich dahinlebt, bis die kalte Weisheit des Apollonius die Magie bricht. Damit beginnt die Gedankenlyrik, in der er Meisterstücke vollendet hat. In der Ode on a Grecian Urn — vgl. oben — sinnt er nach über die herrlichen Bewegungen, die in dem Vasenfries zur Erstarrung gekommen sind. Schnell durchgleitet er leuchtende Gedankenreihen. Frage verfolgt Frage in ebenso vielen Bildern. Schließlich gipfelt sein Sinnen in der Erkenntnis, daß das Leben seine Realität mit dem Preis des Reifwerdens und Verfallens bezahlt, während die Kunst, auf die Zeiterfüllung verzichtend, das Werden überwindet und durch Schönheit zum Sein erhebt. Solches Sein aber ist höchste Wahrheit. In diese — metabolisch angeordnete — Gleichung, Beauty is truth, truth beauty, klingt die Ode aus. — Im September 1819 weilte Keats in Winchester. Da drang ihm — so erzählt er brieflich — die „Wärme" des herbstlichen Stoppelfeldes in die Sinne, und von den Sinnen ging der Weg zu den Worten der Herbstode, die viel sensualistischer ist als die anderen Oden. Das Schwellen und Atmen des St.-Agnes-Abend ringt wieder um Ausdruck, dieses Mal allerdings in üppiger Farbenpracht und Wärme. Dazu teilt sich uns die warme Nähe einer Kraft mit, des geheimnisvollen, stillen Reifens und Schwellens am Abend des Jahres, einer Kraft, des Herbstes, die augenblickmäßig zu einer flüchtig gesehenen Gestalt mit wechselnden Umrissen wird. Da sitzt er auf dem Scheunenboden. Seine Haare heben sich sanft im Wind der Kornschwinge.

Und nun das mythologische Kolossalfries Hyperion! Keats wollte den Sturz des Hyperion durch Apollo, des Oceanus durch Neptun, des Saturn durch Jupiter, den Kampf der Giganten zur Wiederherstellung von Saturns Herrschaft und andere von den alten Dichtern nur schwach angedeutete mythologische Momente darstellen und dem Ganzen eine symbolische Bedeutung unterschieben: die Verdrängung einer älteren roheren Kultur durch eine feinere Wesensart, die künstlerische und ethische Kräfte höher schätzt als grobe Naturgewalt. Seine nächste Quelle war die zum Teil auf Hesiod und Horaz fußende Ode Ronsards an seinen Freund Michel de l'Hôpital. Bei der epischen Behandlung leuchtete ihm ein großes Vorbild, Miltons Verlorenes Paradies, mit seinem Pathos gestürzter Götter. Wie Milton, so erweckt auch Keats in einer „falschen" Richtung unser Mitgefühl, nämlich für Hyperion, der Miltons Satan entspricht. Dann aber muß er den uns sympathisch gewordenen Hyperion stürzen gemäß dem von ihm selber verteidigten Gesetz, wonach die besten und höchsten Geschöpfe noch besseren und höheren Wesen weichen müssen. Konnte er das? Konnte er Hyperion beseitigen zugunsten des weniger interessanten Apollo? Keats fühlte sich dazu nicht fähig und brach ab. In diesem Stück wuchtigster Kunst, die er jemals gemeißelt hat, bleiben die geschaffenen Gestalten, was sie schon vorher waren, Erscheinung des Lebens, nicht das Leben selber der Dinge. Wohl bestrebt er sich, das Einssein der alten Götter mit den großen Naturgewalten zu geben, aber über die Vergleichung geht er nicht hinaus. Wie spricht Saturns Tochter? Keats vergleicht ihr Sprechen mit einer Woge flutender Luft, die hohe, ehrwürdige Eichen in sommerlicher Sternennacht durchrauscht, die — Saturns Aufnahme ihre Worte soll jetzt gezeichnet werden — ewig nur träumen können. Dem „Herbst" gleich ist Coelus, unpersönlich und doch seiend, eine Stimme bloß, die Wesenheit der Winde und Fluten. Plastisch und menschlich sind nur die von der Mythologie schon längst fertig gemodelten Götter wie Apollo, der in der Morgenröte den Weiden entlang bis zu den Knöcheln in den Lilien des Tales watet. Die miltonische Größe durchflutet am mächtigsten den zweiten Teil, da, wo die gefallenen Götter in ihrer Verbannungshöhle in Ohnmacht majestätisch toben gleich Miltons Engelrebellen. Auch dem Eingang eignet Größe: Saturn im schattentraurigen tiefen Tale, einer Erinnerung an die Fingalshöhle auf Jona mit ihren purpurschwarzen Basaltsäulen, die Keats auf seiner schottischen Reise gesehen. Gegen das erhaltene Ende aber flaut der Kraftstil ab, und der Dichter gleitet in seine frühere Manier zurück. Ein weiterer Grund zum Abbruch! Noch einmal versucht er sich im St.-Agnes-Stil in dem kleinen Fragment The Eve of St. Mark, einer metrischen Anempfindung an Chaucers Rosenroman, die später neben La Belle Dame die Präraffaeliten besonders entzückte. Aber der Hyperionenentwurf läßt ihm keine Ruhe, und er fängt wieder an, den Stoff zu gestalten. Er ändert den Text so unglücklich, daß man lange Hyperion II für den früheren Versuch gehalten hat. Wieder sinkt ihm der Mut. Er wird gegen sich selber ungerecht und verleugnet seine jüngere sensualistische Dichtung. Es bleibt nur eins bestehen — symbolisch —: die Heiligkeit des Schmerzes. Die Lebensdichtung ist erstickt. Denn die Todesschatten sind gefallen.

XVI. LORD BYRON.

Lord Byron ist der große Poet, der sein eigenes Leben — in dem englisches Phlegma und romantische Abenteuerlust sich die Wage hielten — in einen mächtigen Heroenbios umgedichtet hat. Nach ihm kam sein Freund, der Dichter Thomas Moore, um das biographische Material dem schon fertig daliegenden Heldenleben anzugleichen. Das so entstandene Lebensbild ist ein ganzes Jahrhundert nicht mehr los geworden. Byron, der Held, schien größer als Byron, der Dichter! In Wirklichkeit aber lag diese Heldengröße vielmehr im Gestus und im Wort als in der Tat. Eine grenzenlose Leidenschaft suchte sich Spielraum nicht in der Großwelt des Geschehens; sie verpuffte wirkungslos auf dem Kleinschauplatz des Alltags, in heftigen Auftritten mit Mutter, Freund und Dienerschaft. Byron steht und fällt mit seiner Dichtung. Und wenn wir Trelawnys Erinnerungen lesen, so sehen wir, daß es neben dem Byron im Heldenglanze auch einen Byron in der Nachtkappe gegeben hat, einen zögernden Bummler und Trödler, der nur zwischenhinein, in momentanem feurigem Willensanlauf leidenschaftlich groß und stark sein konnte. Byron der Mensch ist nur Willenskopie von Byron, dem Dichter.

George Gordon Noël Byron wurde am 22. Januar 1788 in London geboren. Sein Vater war der Kapitän John Byron, der „verrückte Jack", ein Wüstling, der nach seiner ersten unglücklichen Ehe, deren Frucht Augusta, die spätere Mrs. Leigh, war, die Schottin Catherine Gordon geheiratet hatte und nach Verprassung ihres Vermögens schmählich im Stiche ließ. Sein Großoheim war der fünfte Baron Byron, der „böse Lord", der seinen Vetter Mr. Chaworth, den Großvater der Mary Ann, der unglücklichen Kusine und Geliebten des Dichters, im Duell tötete. Die Erziehung Gordons lag in den Händen seiner hysterischen, taktlosen Mutter, die ihn bald mit Liebkosungen, bald mit Schmähungen überschüttete. Sein leibliches Erbe war ein fluchbeladenes Danaergeschenk. Mit hervorragender körperlicher Schönheit verbanden sich Nervenstörungen und ein organischer Defekt. Sein rechter Fuß zeigte eine Krümmung nach innen, die quacksalberische Behandlung noch verschlimmerte. Wie weit die Lähmung ging, wissen wir nicht, da alle Zeugnisse einander widersprechen. Nach Trelawny, der Byron seit 1822 kannte, wäre das körperliche Gebrechen sehr schlimm gewesen, und wir hätten uns den Dichter vorzustellen, wie er mit Hilfe eines Stockes seine beiden schwachen Füße zur Not eine halbe Stunde weiterschleppt unter Schmerzen, die er Fremden gegenüber nicht zu merken gibt, die aber die hektische Röte des Gesichts und die schwellende Stirnader deutlich verraten. Und die Hungerkuren, durch die er das Körpergewicht verringern wollte, wären nicht so sehr aus der Eitelkeit zu erklären, als vielmehr aus dem Wunsche, die wenig tragfähigen Füße zu entlasten. Demgegenüber aber steht Byrons kühnes Reiten, Fechten und Schwimmen. Wie dem auch sei, die Lahmheit und der Klumpfuß waren für ihn ein unversiegbarer Quell der Erbitterung und des Seelenschmerzes, dem er in seinem Drama The Deformed Transformed ergreifenden Ausdruck verliehen hat. — Das Kind wuchs in drückenden Verhältnissen auf, da seine Mutter gänzlich verarmt war und sich mit einem jährlichen Einkommen von 150 L bescheiden mußte. Da starb 1798 der bisherige Inhaber der Byronschen Baronie, und damit ging der Lordtitel und der Stammsitz Newstead Abbey an das zehnjährige Knäblein über. Die Mutter aber bezog das Schloß nicht, sie verpachtete es an Lord Grey de Ruthven und schlug in dem nahen Nottingham ihren Wohnsitz auf. Erst zehn Jahre später zog der mündige Lord Byron in Newstead Abbey ein. Der Stammsitz war seine Rettung. Als es in Venedig mit seinem kleinen Vermögen bergab ging, verkaufte er 1817 die Domäne für 94 500 Pfund Sterling, eine Summe, die ihn aller wirtschaftlichen Sorgen enthob.

Schon 1799 verließ Mrs. Byron Nottingham, um sich in London niederzulassen. Der Junge wurde in der Nähe, in Dulwich, in die Schule getan. Von hier ging es 1801 nach Harrow-on-the-Hill, wo der stolze Lord mit dem „pompösen" Direktor Dr. Butler in beständiger Fehde lebte. Nach der Schulzeit bezog er 1805 Trinity College in Cambridge. Hier spielte er den großen Herrn, hielt sich Diener und Pferd, trank vom teuersten Wein, hungerte, um nicht fett zu werden, machte Abstecher nach London, wo er — wenn wir seinen Briefen glauben dürfen — als eleganter Stutzer sich allen Ausschweifungen hingab und sich zum Entsetzen seiner zürnenden Mutter in Schulden stürzte. Durch alle diese Jahre hindurch glüht in ihm die leidenschaftliche Liebe zu seiner Kusine Mary Ann Chaworth, die er seit seinem fünfzehnten Jahre



Abb. 74. Lord Byron. Nach einem Bildnis von T. Phillips.

verehrte, später aber in heller Verzweiflung (1804) ihrem Verlobten, Mr. Musters, überlassen muß. Auf den Annesley-Hügeln nimmt er rührenden Abschied von Mary, die von jetzt an nichts als Unglück erlebt, sich von ihrem rohen Gatten trennen muß, schwermütig wird und schließlich 1832 in geistiger Umnachtung stirbt.

Mit der Erwerbung des Magistertitels fand die Cambridger Zeit im Jahre 1808 ihren Abschluß. Vorher (1807) waren seine Hours of Idleness erschienen, die von der Edinburgh Review hochnäsig besprochen worden waren. Das wurmte den jungen Dichter, und er sann auf Rache. Schon seit einiger Zeit hatte er als metrische Übungen wichtige Kritiken ebendieser selben Zeitschrift über die englischen Romantiker in Popeschem Stile paraphrasiert. Diesen fügte er nun eine vernichtende Satire über die schottischen Literaten selber bei, deren Besprechungen ihm zum ersten Teil die Unterlage geliefert hatten. So entstanden — nach Abänderungen und Erweiterungen — die English Bards and Scotch Reviewers (1809), die ein gewaltiges Aufsehen erregten. Das waren die dichterischen Leistungen Byrons, bevor er seine große „Pilgerfahrt" antrat, die dem englischen Edelmann sittengemäß vorgeschriebene Weltreise, die sog. grand regulation tour, durch die er Beziehungen mit englischen Diplomaten anzuknüpfen hoffte; denn nicht ein bloßes Dichter- und Abenteurerleben, sondern die staatsmännische Laufbahn dürfte ihm

damals noch vorgeschwebt haben. Er borgte Geld zu hohen Zinsen und verließ am 11. Juni 1809 die englische Heimat, begleitet von seinem Freunde Hobhouse und seinen Dienern Fletcher, Murray und Rushton. Er fuhr südwärts nach Lissabon, durchritt Portugal und Spanien und segelte von Gibraltar weiter nach Malta und Albanien. Von hier aus drang er landeinwärts und gelangte nach Athen, das er zum Ausgangspunkt zahlreicher Abstecher machte. Er besuchte Smyrna und Konstantinopel, wo er zwischen Sestos und Abydos die Dardanellen durchschwamm, kehrte auch zwischenhinein einmal nach Albanien zurück. Nach einer Abwesenheit von zwei Jahren fuhr er wieder der Heimat zu. Bevor er Newstead erreichte, war seine Mutter gestorben.

Die Frucht der Reise waren die beiden ersten Gesänge von Childe Harold's Pilgrimage (1812). Sie hatten einen durchschlagenden Erfolg. Byron „erwachte eines Morgens und fand, daß er ein berühmter Mann war". In rascher Eile folgten die Versepen The Waltz, The Giaour, The Bride of Abydos (1813), The Corsair, Lara (1814), Hebrew Melodies (1815), The Siege of Corinth, Parisina (1816). Um seine wirtschaftliche Lage zu verbessern, ging Byron, der Löwe der Gesellschaft, 1815 die Ehe ein mit der reichen, hochbegabten, aber puritanischen Anne Isabella Milbanke. Er wandelte mit ihr zum Traualtar wie ein Mann im Traume. Sie gebar ihm im Dezember 1815 eine Tochter Ada. Kurz nach ihrer Niederkunft, die Byrons Rücksichtslosigkeit ihr zu einer seelischen Qual gemacht hatte, verließ sie mit ihrem neugeborenen Kinde auf ihres Gatten ausdrückliches Geheiß am 15. Januar 1816 ihre Londoner Wohnung (13, Picadilly Terrace), um die nächsten Wochen in Kirkby Mallory in Leicestershire bei ihren Eltern zuzubringen. Diese arbeiteten nun mit allen Mitteln auf eine Trennung hin, um so mehr als unterdessen ein altes Gerücht über Byrons Blutschande mit seiner Halbschwester Augusta wieder aufgetaucht war. Nach längerem Widerstand unterzeichnete Byron am 21. April 1816 die Trennungsurkunde und verließ zwei Tage darauf England auf immer. Lady Byrons Gründe der Trennung sind uns heute, nachdem ihr Enkel, Ralph, Earl of Lovelace, das von ihrem Rechtsanwalt und ihr unterzeichnete Dokument veröffentlicht hat, bekannt: Grausamkeit und der Verdacht der Blutschande, der ihr später ihrem Zeugnis gemäß am 31. August 1816 durch Augustas eigenes Geständnis bestätigt wurde.

Byrons zweite Pilgerfahrt begann. Sie führte ihn zunächst über Belgien rheinaufwärts nach Basel, Bern, Lausanne und Genf, wo er mit Shelley und dessen Familie zusammentraf. Hier entstanden: Prometheus, The Dream, The Monody on Sheridan, The Stanzas to Augusta und der dritte Gesang des Childe Harold. Dann zog Byron im Oktober 1816 südwärts, nach Venedig, dessen leicht hüpfendem Lebensgang er sich sofort anschmiegte. Er hielt sich drei Paläste, trat wie ein Fürst auf, kämpfte die kleinsten Streitigkeiten mit Peitschenhieb, Pistole und Schwert aus, entzückte die Italiener durch seine kühnen Schwimmkünste und galoppierte stolz den sandigen Lido entlang. Des Nachts stürzte er sich in die Vergnügungen des Karnevals, „die Goldmine seiner Jugend bis zur letzten Ader erschöpfend". Zwischenhinein studierte er Armenisch in dem Kloster auf der Insel San Lazzaro und dichtete: The Prisoner of Chillon (1817), Manfred (1817), Mazeppa, Beppo (1817), den vierten Gesang des Childe Harold (1818), Don Juan (1818). Seine schlimme Mätressenwirtschaft und sein ausschweifender Lebenswandel, der das Kopfschütteln seines Freundes Shelley verursachte, wurde gedämpft durch die Freundschaft mit der gebildeten neunzehnjährigen Gräfin Guiccioli. Er folgte ihr im Dezember 1819 nach Ravenna, wohnte unter einem Dach mit ihr und betrachtete sie nach der Trennung von ihrem sechzigjährigen Gatten als seine Frau. Sie übte einen wohltuenden Einfluß auf ihn aus. Die Ravennazeit ist denn auch dichterisch die fruchtbarste. In einem Jahre (1819) entstanden: Marino Faliero, The Two Foscari, Sardanapalus, Werner, Cain, The Vision of Judgment, Heaven and Earth und die Fortsetzung des Don Juan. Durch die Beziehungen der Guiccioli wurde Byron Mitglied der Geheimgesellschaft der Carbonari, die Italiens Befreiung von der österreichischen Fremdherrschaft anstrebte. Als der Bruder der Gräfin, Pietro Gamba, wegen politischer Umtriebe aus Ravenna vertrieben wurde, folgte ihm Byron 1821 in die Verbannung nach, zunächst nach Pisa, wo er im Palast Lanfranchi wohnte. Hier traf ihn im April des folgenden Jahres die Trauerkunde, daß seine fünfjährige Allegra im Kloster Bagna Cavallo in der Romagna gestorben sei, Allegra, die Tochter der Jane Clairmont, der Schwägerin Shelleys, die sich im Frühjahr 1816, als der Eheskandal in aller Welt Munde war, dem Dichter in törichter Weise in die Arme geworfen hatte, um nachher nur allzuschnell von ihm abgeschüttelt zu werden. Auch in Pisa war keines Bleibens. Da zog Byron 1822 nach Montinero bei Livorno und schließlich nach Genua. Hier versuchte er mit Leigh Hunt, der auf Shelleys Treiben hin von Byron nach Italien gerufen wurde, eine Zeitschrift, The Liberal, herauszugeben, die aber bald einging, so daß die ganze kinderreiche Familie Hunt dem gereizten Lord zur Last fiel.



Abb. 75. Byrons Töchterchen Ada. Nach der einzigen Miniatur, die Byron stets bei sich trug.

Schon im Frühjahr 1821 war Byron als Träger eines glänzenden Namens in ein Londoner Komitee zur Unterstützung der Griechen in ihrem Kampf gegen die Türken hineingelockt und zur tätigen Teilnahme aufgemuntert worden. Er zögerte lange. Dann faßte er einen plötzlichen Entschluß und besiegelte dadurch sein Schicksal. Er kaufte einen alten, plumpen Kohlensegler und fuhr damit im Juli 1823, begleitet von Pietro Gamba, Kapitän Scott, dem wetterharten Trelawny, dem Wikinger, der in Merediths Captain Kirby weiterlebt, einem unwissenden Medizinstudenten, fünf Dienern, unter denen der alte Fletcher sich befand, und acht Pferden nach Kephalonien, wo er am 2. August landete. Hier blieb er untätig. Trelawny verließ ihn, um landeinwärts Erkundigungen einzuziehen. Byron übersiedelte dann am 5. Januar 1824 nach dem sumpfigen, fieberdurchseuchten Missolonghi. Da erreichte ihn der Tod. Das Fieber packte ihn, und er erkannte den Ernst der Lage nicht. Don-Juanartig suchte er sich über die Gefahr hinwegzuplaudern. Zu spät ließ er die übrigens unzureichende ärztliche Hilfe zu und starb nach raschem Siechtum am 19. April 1824, von seinem einzigen Getreuen, dem alten Fletcher, gepflegt, vielleicht ein Opfer seines Fatalismus, nun plötzlich der klaren Sprache beraubt, in Fieber und Schwäche nach Ausdruck ringend. „Geh hin zu Lady Byron und sage ihr!" „Ada, mein Kind!" Das waren die wenigen Worte, die der arme Fletcher aus der Flut der Fieberlaute emporheben konnte.

Byrons Persönlichkeit verkörpert den Widerstreit zwischen rasender Leidenschaft und Hysterie, die sich in zahlreichen Wutausbrüchen äußerte, und sentimentaler Weichherzigkeit, die der Tränen fähig war, zwischen grenzenloser geschlechtlicher Sinnlichkeit und glühend reiner, hingebender Liebe und Herzenstreue, zwischen hohem, schwergepanzertem Aristokratenstolz, mit dem sich tyrannische Genußsucht verband, und tiefer Reue, Wehmut und schwarzer Melancholie, zwischen ätzendem, die härteste Daseinssubstanz auflösendem Spott und krankhafter, weinerlicher Eigengefühlsbespiegelung, zwischen männlicher Kraft, verbunden mit Tollkühnheit und Freude an Gefahren, die in wildem Reiten, Fechten und Schwimmen ihre Erfüllung suchte, und geckenhaftem Stutzertum und weibischem Hangen an Edelsteinen und Spitzen, zwischen männlicher Entrüstung und Empörung ob allem Menschenunrecht und mimosenhafter persönlicher Empfindlichkeit und unerträglicher Launenhaftigkeit und Gereiztheit, zwischen freiheitlich revolutionärer Menschenrechtsschwärmerei und eitlem Ranges- und Standesstolz. Dazu war seine ganze Erscheinung ein Widerstreit. Ihm selber, dem König des Lebens, ward herrliche Schönheit gegeben — ein „Antlitz, von dem man träumt" —, unten aber guckte das Klumpfüßchen hervor. Die Mischung der Lebenselemente mußte ihn zu einem Heautontimoroumenos machen.

Aus dieser Persönlichkeit heraus erklärt sich uns seine Kunst. Wohl selten ist bei einem Dichter wie bei ihm die artistische Sonderpersönlichkeit so deutlich die Steigerung seines gewöhnlichen Temperaments, nicht des trödelnden bummelnden Wesens, das er oft zur

Schau trug, sondern der Feuernatur, die im Gestus das Phlegma immer wieder durchbrach. In seiner leidenschaftlichen Selbstzeichnung erkannten die Zeitgenossen und erkennen auch wir den Dichter mit der Heldengloriole. Aber während die Kinder früherer Tage von dieser Gestalt, von Byron und seinen künstlerischen Steigerungen Childe Harold, Conrad, Manfred, unter dem Einfluß der unwiderstehlichen Majestät einer göttlichen Geistesmacht magisch gefesselt wurden und mit presbyterischem Eifer über seinen frivolen Beppo und Don Juan herfuhren, so sind für uns die Zauberfäden, die das ältere Geschlecht mit Byron verbanden, gerissen und wir sehen in seinen Heldenepen eine zeitlich gebundene Kunst, an der die englische Kritik die ungeläuterte Form mit ihren zahlreichen Schlacken tadelt. Konnte doch ein Melodiker wie Swinburne behaupten, kein großer Dichter habe ein schlechteres poetisches Gehör gehabt als Byron. Wir erkennen im Don Juan die Offenbarung jenes andern dionysischen Byron, der gegen den germanischen, verneinenden, faustischen, innerlich sich zersetzenden Menschen ankämpft. Wir entdecken in seinen Briefen eine ganz außergewöhnliche geistige Beweglichkeit und einen scharfprägenden, sinnenfreudigen Realismus, der im Don Juan wiederkehrt, in seiner früheren lyrisch-epischen biographischen Dichtung aber vom düstern, die Lebensflammen erstickenden Byronismus ertötet wird.

Was ist dieser Byronismus, der in den letzten Versen, die der todgeweihte Freiheitsheld schrieb, noch einmal zu uns spricht? Es ist der dämonische, in der Godwinschen Weltanschauung begründete Individualismus, dem Byron in Anlehnung an Beckfords Vathek und Mrs. Radcliffes Schedoni in seinem eigenen Heldentypus die künstlerisch überzeugende menschliche Form gegeben hat. Hier lag das einzige Charakterbild, das er schaffen konnte. Denn eng zogen sich die Fortifikationslinien seines Daseins, in deren Kreise er aus dunkelster Tiefe das Bollwerk seines Titanentums hochstrebend ins Sonnenlicht hinaufbaute. Nie durfte er sich wie die großen dramatischen Dichter durch eine kühne Ichverwandlung in der Kunst von sich selber erlösen. Leidend erlebte er in der Dichtung sich selber stets aufs neue. Denn Childe Harold, der Giaour, Selim, Conrad, Lara, Manfred sind ein und derselbe Rollenträger in stets wechselnder Tracht. Und selbst da, wo er wie in Cain und Lucifer durch Spaltung seiner Selbst Charaktere zu bilden versuchte, konnte er sie nicht zu Gegensätzen auseinanderschlagen.

In den Hours of Idleness (1807) tastet der jugendliche Byron unsicher umher, ergeht sich in Pope-, Ossian- und Balladenübungen und verwendet romantische Motive. In den English Bards and Scotch Reviewers ringt sich der spöttelnde realistische Byron durch, der die spätern großen Satiren und Epen: The Vision of Judgment, Beppo und Don Juan schreiben wird. Dann aber quält er sich bis 1816 ab mit dem dämonischen Individualismus, der ihm beständig zu schaffen gibt. Er verkörpert ihn zunächst in der Gestalt des unglücklichen Fremdlings und Wanderers, der sein verlorenes Seelenglück ewig und vergeblich sucht. Eine schwere Schuld lastet auf ihm. Wohin er kommt, trägt er andern auf Schicksalsflügeln sein eigenes Unglück zu. Lebensmüde steht er in Fehde mit der menschlichen Gesellschaft, über alle Verzweiflung und den unerträglichen Schmerz, mit dem er sich wiederkauend herumarbeitet, von satanischem Stolz emporgehoben, in dämonischer Selbstkraft Himmel und Erde Trotz bietend, ewig unglücklich und ewig stark. Ihm ist ein schönes sanftes Weib — die Blakesche Emanation — zur Seite gestellt, wie er leidenschaftlich und treu ergeben bis in den Tod. So verklärt diese positive Kraft des Bösen, die in königlichem Stolz über die kleinliche Menschheit sich hinwegsetzt, die holde Macht der Liebe. Dieser Zug ist neu gegenüber dem Radcliffeschen Typus. Neu ist auch der warme Sonnenblick, der vorübergehend

das Höllendunkel seiner Seele durchstrahlt. Menschlich liebliche Rückerinnerungen einer früheren, besseren, heimatlichen Zeit durchwärmen ihn. Das Glück besaß er einst, es ist ihm geschwunden und ihm bleibt nur die hohle Sehnsucht nach dem Verlorenen.

So erscheint der Wanderer in den ersten beiden Gesängen des Childe Harold (1812) als pilgernder schwermütiger Junker, der durch das Labyrinth der Sünden gewandelt ist, und dem jetzt das Kainszeichen auf der Stirne brennt.

Wie der ewige Jude, dessen Schicksal ihm vorschwebt, alles Treibens müde, in der Wollust übersättigt, möchte er am liebsten in seinen Orgien weinen. Von der Süßlichkeit der Genüsse abgestumpft, lechzt er nach Bitternissen. Elend in der Einsamkeit, ist er noch elender im Menschenkreise; denn in allem, was er sieht, erlebt er nur seine eigene Qual. Schon ehe Byron im vierten Gesange die Haroldmaske fallen ließ, war Childe Harolds Pilgerfahrt die Epopöe seines Herzens, ein leidenschaftliches Selbstbekenntnis, das in tragisch majestätischem Aufzug Gebilde und Gestalten aus Natur und Menschheit an uns vorüberschweben läßt, die in sympathetischem Seufzer immer nur das eine Wort ihm zuflüsterten, Einst und Jetzt, verlorenes Glück und ewig bleibender Schmerz, das Wort, das seiner eigenen Klage Echo war: die Macht der Sarazenen, die da schwand, die Großen, die zergingen, deren Name ein Lied noch weiterhaucht, die Tyrannen, deren Gebeine in der Erde modern, die Akropolis und die Tempel, die da stürzten mit ihren Göttern, die Heroen, Dichter und Weisen Griechenlands, die nur noch schwach hinüberschimmern in das Jetzt, das wehmütig träumt vom Einst.

So kehrt der Wanderer wieder in den Versromanzen, in theatralische Handlung versetzt, hineingetaucht in das grelle bengalische Licht des Melodramas.

Da erscheint im Giaour (1813), einem bösen Engel gleich, der unheimliche alte Fremdling im Mönchsgewand, dessen bloßes Lächeln den Schrecken in die Glieder wirft, der eine fürchterliche Beichte abzulegen hat, die Höllenverdammnis aber nicht scheut, im Bewußtsein, einst innig geliebt zu haben. Das Schicksal seiner Leila, die Hassan, ihr Meister, für ihre Hingebung an den Christenhund in einem Sack ins Meer werfen ließ, läßt seiner Seele keine Ruhe. Wohl hat er ihren Tod an Hassan gerächt. Doch wie von Höllengeistern gepeitscht, durchjagt er weltflüchtig die Welt. Da ist Selim in The Bride of Abydos (1813), der unfreiwillige Doppelgänger, der unter der Maske des verweichlichten Sklavensohnes die finster grausamen Züge des geborenen Kriegers verhüllt, der kämpfen und sterben kann. Da ist der rachedürstige Seeräuber Conrad im Corsair (1814), schwarzlockig, mit durchdringenden, feurigen Augen, bleicher Stirn und gekräuselten Lippen, in seiner Brust die Wildheit, die nur seine Medora bezähmen kann, Medora, die elend dahinsiecht und in der Verzweiflung stirbt, da nach Tagen ihr Conrad nicht zurückkehrt, den doch der Tod stets mied und den ein fernes Weib, Gulnare, in rasch aufflammender Liebe durch Mordtat aus den Klauen des türkischen Peinigers befreite. Dieser selbe Conrad tritt verkappt in Lara (1814) wieder auf als der unglückliche, fluchbeladene, in die Halle der Väter zurückkehrende Ritter aus der Ferne mit seiner als Pagen verkleideten türkischen Geliebten. Lara trägt deutlicher als die Helden der anderen Epen Byrons Züge. Träumerisch wandelt er nachts in der Ahnengalerie. An eine Säule gelehnt — Byron tanzte nicht! — blickt er schwermütig auf den Reigen der Schönen in Othos Festeshalle. Aus Denkperversität tut er Gutes und Böses, übt Tugend und begeht Verbrechen.

Wehmutsvoll rein, des dämonisch grausamen Wesens des Seeräubers und Ritters entkleidet, erscheint noch einmal der unglückliche Wanderer ohne Maske als der Dichter selber in den vier Traumbildern, die sich zu dem ergreifenden Visionsgedicht The Dream ergänzen, das Byron 1816 in Diodati unter Tränen der Reue in schmerzlichem Gedenken an seine unglückliche Geliebte Mary Chaworth schrieb.

Doch erklärt uns der Byronsche Held, der in Childe Harold und in den Versepen immer wieder auftritt, nicht allein die packende Wirkung, die diese Dichtung auf die damaligen Leser auszuüben vermochte und der z. T. noch die heutige Jugend sich nicht entziehen kann. In Childe Harold — und hier denken wir auch an den späteren dritten und vierten Gesang —



Abb. 76. Childe Harolds Pilgerfahrt in Italien. Nach einem Gemälde von Turner.

fesselt uns immer noch neben der leidenschaftlich durchwärmten Reflexionslyrik die plastische Bildhaftigkeit, die oft in eine einzige Strophe die ganze Lebensfülle eines schönen Augenblicks einzufangen weiß. Den spanischen Stierkampf zu Sevilla hat er haarscharf der Wirklichkeit abgeblickt. Und nur ein tatsächliches Erleben konnte mit der Überzeugungskraft der Selbstverständlichkeit ein stilles albanisches Tal ausmalen oder das orientalisch bunte Hofgelage Ali Paschas in Tepaleni zur Abendstunde vorführen, wo Trommelwirbel und Muezzingeschrei die Luft erfüllt. Und nur ein hingebendes reales Schauen vermochte das vom Zauber einer herrlichen Vergangenheitspracht umwobene Venedig in ein paar Versen hinzuhauchen und — im vierten Gesang, der Rom, dem Endziel der Fahrt, galt — die Skulpturen des Vatikans — Laokoon, Apollo, den sterbenden Gallier — innert der Grenzlinien ebenso vieler Strophen im Marmorglanz scharf gemeißelter Wortbilder leuchten zu lassen. Dazu spielt Byron großes Orchester und in die Weltschmerzsymphonie untermischen sich wie in Berlioz' Faust neben schmachtenden Sehnsuchts-, Abschieds- und Liebesliedern, tiefsinnigen Schicksalsmotiven und pompösen Heldengesängen feurige Tanzweisen und ungarische Rhapsodien — man denke an den wilden Suliotenschwertertanz in der magischen Röte der Wachtfeuer. Die Reimpracht der herrlichen Spenserstrophe rollt leicht dahin und in dem von Wohllauten widerhallenden phantasiedeutlichen Redebau verdichten sich die personifizierten Popeschen Abstrakta des 18. Jahrhunderts zu blendend weißen Augenblicksstatuetten.

In den Versepen nimmt Byron die Gattung auf, die soeben Walter Scott zu hoher Blüte gebracht hatte. Er versucht einerseits, dem Geschmack der damaligen Zeit entgegenkommend, die Manier des gotischen Schauerromans auf die Dichtung anzuwenden und andrerseits, über Scott hinausgehend, die zeitgenössische Schwärmerei für alles Exotische zu befriedigen. Das erstere Bestreben verrät sich ganz deutlich in Lara mit seiner gotischen Bühnenaufmachung, die den ganzen Apparat des Schauerromans in Bewegung setzt: Feudalhalle, Ahnengalerie, unheimliches Kapellendunkel, nächtlichen Gespensterschreck. Auch der Corsair arbeitet mit ähnlichen Mitteln: hyperbolischen Peripetien, unmöglichen Rettungen, unterirdischem Geheimgang nach der Küste, Kämpfen in blutrotem Fackelschein, Meeressturm, der das Burgverlies, in dem Conrad schmachtet, umtobt. Viel stärker aber klingt die orientalische Note, die eine geradezu zauberhafte Wirkung auf dieselbe Londoner Gesellschaft ausüben mußte, die sich etwa zehn Jahre später an den Märchenklängen in Carl Maria von Webers Oberon berauschte. Byron

konnte sich bei der Wiedergabe des orientalischen Lokalkolorits — zumal der Paschapaläste — auf seine eigenen Reisebeobachtungen stützen. Dazu kam aber bei ihm als Kind seiner Zeit eine liebevolle Einfühlung in die orientalische Kultur und Gedankenwelt durch die eifrige Beschäftigung mit Tausend und einer Nacht, mit D'Herbelots Bibliothèque Orientale, mit Beckfords Vathek und wohl auch mit Dichtern wie Firdusi, Sadi und Hafiz. Ihnen entnahm er die orientalische Kleindekoration, die er in The Bride of Abydos besonders freigebig anbrachte, jener Romanze, die auf den Grundton schmachtender Sehnsucht eingestellt ist, den schon der liedartige Eingang mit dem frei modulierten Goetheschen „Kennst du das Land" anschlägt. Hier spielt Byron mit persischen Ausdrücken, mit Bulbul und Atar-gúl, und mit den persischen Sagen von der Rose und der Nachtigall, von Mejnoun und Leila, der Romeo und Julialegende des Ostens, von den Schätzen der prae-adamitischen Sultane in Istakar — und gibt dem Ganzen einen sinnigen orientalisch symbolischen Abschluß: an Suleikas Grabe sproß eine weiße Trauerrose empor; kein Sturm kann sie entblättern; ewig blüht sie; ihr seufzt von dunkler Zypresse die Nachtigall den Namen Suleika zu. — Bei alledem bleiben diese Versepen durch und durch Melodramen. Wir glauben dem äußern Rahmenwerk nach Verdische Opernlibretti vor uns zu haben — bei Lara fehlt sogar die weibliche Hosenrolle nicht. Und doch merken wir es diesen Dichtungen an, daß hier ein wahrer Poet nicht bloß mitsummte, sondern mit ganzer Seele sang. Das zeigt sich besonders in den eindrucksvollen realistischen Einsprengseln. Welcher Leser vergißt das plötzlich aufblitzende Fackelgeflimmer im Garten vor Selims Grotte beim nahenden Verhängnis, oder im Giaour, wo alles, bis auf die goldbeschlagenen Pistolen des Paschas, liebevoll ausgemalt ist, das Bild — die ganze Erzählung ist ja in Bühnenbilder aufgelöst — des galoppierenden Giaours, der wie ein Pfeil vorbeisaust und dann hinter Felsen verschwindet, vorher aber, auf dem Steigbügel sich schlank aufrichtend — Winter der Erinnerung rollen über seine Seele — noch einmal sich umblickt? Bilder wie diese erhöhen auch den Wert seiner späteren Versepen — Siege of Corinth, Parisina, The Prisoner of Chillon 1816, Mazeppa 1819 —, in denen der Byronsche Held sich allmählich zum Normaltypus verschiebt wie in der Belagerung von Korinth, wo die Hunde des Nachts vor der Stadtmauer Tatarenschädel zernagen und in Mazeppa, wo sich uns das Gefühl der sausenden Bewegung mitteilt in dem unfreiwilligen abenteuerlichen Ritt des späteren Hetmanns, der, Rücken gegen Rücken an ein wildes Pferd gefesselt, die Ukraine durchrast — und wiederum in der wilden Roßherde, die ungestüm in schnüffelnder Neugierde sich naht und launisch ungeduldig ebenso schnell wieder davoneilt.

In den Jahren, auf die der ewige Wanderer seinen traurigen Schatten wirft, machte Byron in den Hebrew Melodies (1815) seinen einzigen Versuch eines Umfühlens in fremdes Seelenleben, wobei ihm das Schwermütige immer, das Heroische mehrfach gelang. Sennacherib und Belshazzar sind dickblütige miltonisch redehafte Heldenlieder, während Jephtha's Daughter eine interessante, bei Byron vereinzelt dastehende Vorstufe zu Robert Brownings dramatischem Monolog bildet. Die andern Stücke sind glückliche stylistische Angleichungen an die Schwermutstöne der hebräischen Psalmen.

Wie Byron heranreifte, versuchte er, das ganze Wissen seiner Zeit in sich aufzunehmen. Er richtete sein geistiges Auge weit über die Grenzen der irdischen Erscheinungen in die kosmische Ewigkeit. Er tat einen Blick durch ein Hesselsches Teleskop, und ungeahnte Weiten öffneten sich seiner Phantasie. Seine zweite Reise brachte ihn 1816 an die herrlichen Gestade des Genfersees in die Nähe jener majestätischen Ewigkeitssymbole, der Alpen, deren hehrer Anblick nun auch ihm zum kosmischen Urerlebnis wurde. Im dritten Gesang des Childe Harold erlischt das dämonische Wetterleuchten und Byron verherrlicht in weich lyrischer Wärme pantheistisch intuitiv den Geist der Liebe im All und im Menschen, der die Einheit der Welt bedingt. Überall findet er die Rosenspuren des alles beseelenden Eros und singt von der Himmelsdichtung der Sterne, mit denen der Mensch seine Geschicke verbindet. So schwingt er sich am Ende des vierten Canto (1818) zu einer Lobpreisung der Natur auf, bei deren Berührung er das Universum ahnt und nennt den Ozean den Spiegel der Ewigkeit, in dem der Allmächtige sich widerstrahlt. Das ist die Byronsche Natureinfühlung und pantheistische Intuition, mit der er vorübergehend sich zu befreunden versucht hat. Unter dem Einfluß dieser philosophischen Betrachtungen verwandelte sich auch von diesem Zeitpunkte an sein dämonischer Individualismus, der sich die Gestalt des Wanderers zum Träger erkoren hatte, in ein Forschertitanentum, das die Dramen Manfred (1817) und Cain (1821)

beherrscht. Der Byronsche Held wurde zum Magier und Skeptiker, der nach verborgenem Wissen dürstet, nach der Ergründung des Weltgeheimnisses, dessen Besitz aber zum Verlust der Seligkeit führt. Das ist der faustische Drang, zu dem sich die Weltverbesserungsschwärmerei des Prometheus gesellt, der in qualvollem Ringen gegen die herrschenden Gewalten sich aufbäumt.

M. G. Lewis hatte 1816 zu Cologny seinem Freunde Byron Goethes Faust in einer Stegreifübersetzung vorgelesen. Da wurde ihm die Dichtung zur Natur, die er nun auf seine Art, z. T. unter dem Einfluß von Shelleys äschyleischen Studien, zu gestalten begann. Der Vergleich zwischen Goethes Faust und Byrons Manfred ist schon oft gezogen worden. Im Gegensatz zum Faust, der sich dem Teufel verschreibt und nur durch List ihm abgejagt wird, erkennt Manfred wie der in unveränderlichem Trotz gegen Zeus sich auflehnende Prometheus den Mächten der Finsternis und des Himmels kein Recht auf sich selber zu. Titanisch stolz, in seinem unbesiegbaren Ich verharrend, einziger Ursprung seines Guten und Bösen, widerstrebt er ihnen bis zur körperlichen Auflösung. Doch verdient etwas anderes hervorgehoben zu werden. Goethes Faust stellt sich in symphonischem Auf- und Abschweben auf immer neue Töne ein, entsprechend den bunt wechselnden Gefühlen und Stimmungen, die flutend sich vordrängen und abflauend andern weichen. Hell und dunkel, scharf und weich, abgerissen und gebunden, zerfließen ineinander wie die wogenden Gefühle der Weltseligkeit und des Weltschmerzes: das philisterhafte C-Dur-Wagnermotiv, die hüpfenden Rhythmen der Auerbachs-Kellerszene, die schmelzenden Töne des Gretchenidylls, die Lebendigkeit der mephistotelischen disharmonischen Negationen und der ewige Wechsel der Tonarten im zweiten Faust! Bei Byron steht der Ton ungeändert in dem einen Gefühl des Leidens, der qualvollen Erinnerung an das Einst und dem vergeblichen Sehnen nach Selbstvergessenheit. Verschleierte Mollakkorde umbauen in ermüdender Weichheit immer wieder dieselben Leitmotive, die Byron von Zeit zu Zeit zu Aphorismen verdichtet: Leid ist Wissen, der Baum der Erkenntnis ist nicht der Baum des Lebens, Taten sind unsere Zeitmesser, der unsterbliche Menschengeist macht sich selber zum Begleicher seiner guten und bösen Gedanken.

Dem Drama fehlt die Handlung. Manfred ruft Geister an, erklimmt die Schneeabhänge der Jungfrau, will sich in die Tiefe stürzen, wird von einem Gemsjäger zurückgehalten, steht ungebeugt vor Ahrimans Thron, wo ihm Astartes Schatten erscheint, die nicht spricht, forscht auf seinem Turm, weist den Abt von St. Maurice sanft zurück und stirbt. Kaltes Erstarren einer Bewegung, die sich aus Manfreds Rückerinnerungsäußerungen erraten läßt als des Helden Lebensgang, der auf hellem Pfade hinführte zur dunkeln Stunde, wo seine sündvolle Liebe zu Astarte ihre Erfüllung fand! Das Astartegeheimnis ist die schwache Springfeder der Erinnerungshandlung in diesem atembeklemmenden Weltanschauungsdrama. Manfred vergoß Blut, nicht das ihrige, doch von dem Blute, das einst gemeinsam mit dem ihrigen in den Adern seiner Väter floß. Sie trug seine Züge, war sein Ebenbild. Ist das nur ein alter Melodramakniff, wonach der Dichter ein grauenhaftes Geheimnis andeutet, ohne es klar zu nennen, weil er sich selber nichts Bestimmtes darunter vorzustellen braucht? Bei einem Erlebnisdichter wie Byron und bei dem furchtbaren Ernst des ganzen Dramas, als der Wetterschlag seines Lebens in noch frischer Brandwunde schmerzte, ist das kaum denkbar. Spielte Byron mit dem Feuer, indem er die schwere Anklage seiner Landsleute absichtlich zum Handlungsmotiv wählte? Ist Astarte Augusta? Oder dachte er nur an seine schon damals zeitweise geistig umnachtete Kusine Mary Chaworth?

Keine Dichtung Byrons hat im Verlauf eines Jahrhunderts so viel an Kraft eingebüßt wie Manfred. Der einst in feurigem Rot in ihm brennende Not- und Schmerzensgedanke eines ganzen Zeitalters hat ausgeglüht und glimmt nur noch in mattem Schimmer, den selbst die Byronsche Leidenschaft uns nicht mehr zur Flamme entzünden kann.

Auch bei Cain schwingt die Grundstimmung, die satanische Skepsis, die die Zeitgenossen als dreiste Blasphemie empfanden, in uns nicht mehr nach. Der kalte Schauer, den kühne Lästerung dem frommen Gemüt anwarf, überkommt uns nicht mehr. Auch in Kain leuchtet Manfreds prometheischer Funke. Er ist der einzige Wissensdurstige unter den Menschen, der einzige, der sich titanenhaft aufbäumt gegen die Weltordnung, die das Leben schuf, welches das Sterben bringt und Wissen nur gegen das Lösegeld des Todes preisgibt. „Verflucht sei, der das Leben erdachte, das zum Tode führet!" Lucifer, der durch die Wahrheit die Men-



Abb. 77. Newstad Abbey, Byrons Stammsitz. Stich von E. Finden nach Skizze von E. Fellow.
(Aus Findens „Landscape Illustrations" zu Byrons Werken. London 1832.)

schen verleitet — der durch Leid und Schmerz verklärte, ins göttliche Erhabene verschobene Byronsche Held —, will Kains Wissenssehnsucht im Weltflug erfüllen. Aber Kain kehrt aus der Ewigkeit zurück und weiß immer noch nicht, was das Sterben ist. Wütend gegen den Lebensschöpfer und gegen das Leben selber, erschlägt er Abel. So muß er, den aller Menschheit Grauen vor dem Tode zuerst gequält, eben diesen Tod in die Welt bringen. Der Engel Gottes drückt ihm heißglühend das Mördermal auf die Stirn. Oh wie es brennt! Und doch, wie viel heißer noch schmerzt es in seinem Innern! Titanische Unrast wird ihn verzehren.

Auch hier im Cain ist es mit der Charakterprägung nicht besser bestellt als in den anderen Dramen. Lucifer und Cain sind die zwei auseinandergerissenen Hälften Byrons. Doch verträgt sich diese Gestaltungseinförmigkeit nicht so schlecht mit der mythisch kosmischen Sphäre, die der Dichter in diesem Mysterienspiel zu weben versucht hat, wo die Weltelemente alles ausgleichend in die lebendigen Wesen und Geister überzugehen scheinen. Lucifers Schönheit, voll Leid und wissensgeklärter Traurigkeit, gleicht dem dunklen Purpur des nächtlichen Himmels mit seinen weißen Wolkenstrichen und seinem Sternenheer. Auf ihn hinein fluten in ahnungsvollem Auf- und Abschweben — vertrauens- und erwartungsvoll beim zweifelnden, geistesverwandten Kain, in Bewunderung zurückweichend bei der kindlich reinen, gottesfürchtigen Adah — die miltonisch biblisch feierlichen Klangwogen, majestätisch rauschend wie das hehre Meer, nie zum Sturme anschwellend, nur einmal in einer Springwelle aufzischend. Hier fließt wohltuende Bewegung im Ton der Dichtung. Sie beschleunigt sich gleitend in Lucifers und Kains Flug durch den Ewigkeitsraum in Lichtmeer und Schattendunkel zum Hades hin, ins Totenreich, das kosmische Visionen durchzucken, denen Byron nach Cuviers

Discours sur les révolutions de la surface du globe (1812) faßbare Wirklichkeitszüge zu geben versucht hat, vorübergehend von irdischem Glanze durchleuchtet in Kains ekstatischem Hymnus auf seiner schwesterlichen Gattin Adahs Schönheit, deren herrliches Antlitz er in Weltallszierden, in Sternenglanz und Sonnenpracht malt. Dann schwingt sich der Ton pastoral ländlich in der häuslichen Kain-Adah-Szene, wo der selig träumende kleine Enoch unter einer Zypresse in der Wiege liegt, ein liebliches Idyll, in das die Sonne hineinlächelt. Heftiger schlägt der Takt in der Erschlagungsszene. Trauermarschartig, unendlich feierlich klingt der Ton aus, wie Kain, von seiner treuen Adah begleitet, den öden Weg von Eden ostwärts zieht. Im ganzen Mysterienspiel schwebt der Blick weit hinaus ins mythisch Kosmische. Aus den beschreibenden Klagereden emporsteigend, baut sich als Hintergrund die heilige Genesislandschaft auf: im Dämmerlicht der Garten Eden mit hohen Festungsmauern, deren Tore die mit flammenden Schwertern bewaffneten Cherubim hüten, und hoch oben über den Wolken, nebelhaft umrissen, die Jehovahgestalt, der etwas von der tyrannischen Grausamkeit des Blakeschen Urizen anhaftet; groß und mächtig, leid- und sorgenvoll, einsam verlassen und unglücklich. Der Glaube an das Gute ist geschwunden, und es bleibt nur noch das Böse als Sauerteig des Seins und Nichtseins, das Böse, dessen Triumph Byron in dem andern Mysterienspiel Heaven und Earth (1822) geschildert hat. Man mag diesen pessimistisch umgebildeten Manichaeismus, diese unsagbar traurige Weltanschauung, die als schaffende innere Form den Cain gestaltet hat, verwerfen. Man wird zugeben müssen, daß sie sich in Schönheit uns sinnlich mitteilt.

Nebenher arbeitete Byron nach der klassizistischen Technik des Alfieri an einer Reihe von Dramen, die heute vergessen sind. Auch hier schimmern zahllose Manfredsche philosophische Aphorismen durch. Hier wird dem alten Individualismus eine neue, eine politisch praktische Richtung gegeben. Marino Faliero (1821) verkörpert die Auflehnung einer edlen Menschennatur gegen die Zwingherrschaft einer Kaste, The Two Foscari (1821) den Kampf des einfachen Bürgers gegen Tyrannei. Das beste ihrer aller, Sardanapalus (1821) mit seiner altorientalischen Sonnenverehrung, die in der Griechin Myrrha, Byrons menschlichem Gegenwurf seiner eigenen Naturreligion, ihre leidenschaftliche Vertreterin findet, ist wiederum eine Verherrlichung der individuellen Freiheit, zu deren Verteidigung ein in Üppigkeit erschlaffter König, Sardanapal, der recht deutlich die Züge des andern, des phlegmatisch fatalistischen Byrons trägt, in den letzten Lebensstunden sich heroisch aufrafft.

Schon in diesen Dramen stürzte sich (1818) der Forschertitane, an dem bis jetzt der Sinnentaumel spurlos vorübergerauscht war, in das Meer der Wollust. Ein sinnliches Titanentum begann sich jetzt in seiner Dichtung Form zu suchen. Mit einem Male schien Byron den Weltschmerz und das Forschersehnen, das ihn innerlich verzehren wollte, niedergekämpft zu haben. Äußere Umstände hatten mitgewirkt. Der Dichter hatte sich in Venedig niedergelassen, wo sich unter Österreichs Herrschaft und einer toleranten Geistlichkeit der Lebensstrudel, von sittlichen Hemmungen frei, auskreiseln durfte. Aber dieser in Karnevalsrhythmen aufgelöste Daseinstanz, in den Byron hineingezogen worden war, enthüllte sich ihm bald als eitel, nichtig und gehaltlos. Die alte Menschenverachtung ergriff ihn aufs neue und, als er in seinen italienischen Studien auf die groteske Dichtung eines Pulci, Berni und Casti stieß, die den Engländern durch die Nachahmung des J. H. Frere, King Arthur and his Round Table, bekannt geworden war, da ergriff er sie gierig als ein passendes Strophenmodell, in dem er Block um Block einen mächtigen Stoff, eine von spöttelnder Reflexion durchsetzte Phantasie- und Erlebnisfülle, zu seinem unvollendeten Riesenbau, dem Don Juan, langsam auf-



Abb. 78. Byron und seine Mutter. Nach dem Bildnis von Raeburn (?). (Aus Connoisseur Bd. 30.)

türmte. Er begann im September 1818 mit dem ersten und vollendete 1824 den sechzehnten Gesang. Die Bruchstücke einer Fortsetzung — 15 Strophen — fand Trelawny unter Byrons Papieren in Missolonghi vor. Frere hatte ihn sofort die grotesk künstlerischen Entwicklungsmöglichkeiten der Ottava Rima mit ihrem Reimschema abababcc ahnen lassen. Er arbeitete sich in einer glänzenden Vorübung zum Don Juan spielend leicht in das neue Versmaß ein, in Beppo (1817), das eine in das leichtsinnige venetianische Milieu versetzte und schalkhaft umgebogene Odyssee mit lächelnden und witzelnden Abschweifungen — über die englische Miß und italienische und englische Sprachschönheit — reizvoll hinplauderte. Von da an wurde ihm die Ottava Rima zum Lieblingsinstrument. Auf ihm spielte er 1821 in seiner Vision of Judgment ein spöttelndes Staccato: sein Opferlamm Southey, der poeta laureatus, beginnt seine gleichbenannte Begräbnisrede auf Georg III. vor den versammelten Engeln und Teufeln zu rezitieren, die sich schon nach der vierten Zeile die Ohren verstopfen.

Im Don Juan ist ihm die Ottava Rima zur zweiten Natur geworden. Auf ihren Sprossen hüpft in kurzen und langen Sprüngen das muntere und leichte Gespräch auf und dahin und überstürzt sich in den abschließenden Schweifreimversen, von unerwarteten Silbenechos gepeitscht, in drolligen begrifflichen Purzelbäumen (camel is: families; or the hovel is: Mephistopheles; Alphonso: go on so). Die eigenartige Wirkung dieses prickelnden Reimspiels



Abb. 79. Die Gräfin Guiccioli. Stich nach einer Zeichnung von W. Brockedon.
(Aus Findens „Landscape Illustrations" zu Byrons Werken. London 1832.)

und des rieselnden Gesprächtons verliert sich selbst in der genialsten Übersetzung. Byron plaudert endlos wie mit einem Freunde, der ihn nie unterbricht:

I rattle on exactly as I'd talk With anybody in a ride or walk.

Nicht über Don Juan spricht er, sondern de rebus cunctis et quibusdam aliis, über Krieg, Weiber, Napoleon, Kognak, Tod, Cuvier, Schakale, Gravitationsgesetz, Dante, den Namen Mary, Demokratie, Medizin, den 280 Pfund schweren Georg IV., Wordsworth, Southey, Jeffrey, Heuchelei, Juden, Geizhalse, Malthus, englische Frauenschönheit, Wilberforce, Castlereagh, Walter Scott, über den selbstgefälligen Kuckucksruf I told you so! Worüber spricht Byron nicht? Durch dieses bunte Durcheinander zieht sich nun allerdings als dünner, aber immer wieder unterbrochener roter Faden die Geschichte eines Don Juan, nicht des Don Juan des Tirso de Molina, Molières oder Mozarts, sondern eines neu erfundenen kastilianischen Weiberhelden, der sich schon mit sechzehn Jahren in Spanien unmöglich gemacht hat und von nun an in immer neuen Situationen auftaucht: auf untergehendem Schiffe, auf griechischem Inselstrand, halb ertrunken in den Armen der Inselschönheit Haidee liegend, auf dem Sklavenmarkt von Konstantinopel, als weiblich verkleideter Liebhaber der Sultanin im Serail, bei Suwarow vor den Mauern der türkischen Festung Ismaël, gerade noch früh genug, um ihre

Erstürmung mitzumachen, als Überbringer der Siegesbotschaft bei Katharina II., als ihr reichlich belohnter Günstling und Liebling — hier lehnte sich Byron nachweislich ziemlich eng an Castis Poema Tartaro an — als ihr Gesandter in England, schließlich als Hausfreund der Lady Adeline in eine pikante Weiberintrige verwickelt, deren Ausgang wir nach 16 000 Versen leider nicht mehr erleben. Dieser Don Juan ist nur ein Vorwand, um dem ganzen, als schön bewunderten traditionellen Weltbild in den neuen Fluchtlinien des Realismus und des Spottes die ungewohnte lächerliche Perspektive zu geben. Vom Einzelwesen springt die Satire — besonders in den letzten Gesängen — ab auf die ganze englische Gesellschaft, deren Wesensart in ätzendem Spott zerfasert wird. So wächst Don Juan, dieses grenzenlos geniale Werk, wie es Goethe genannt hat, aus zum englischen Buch der großen Menschheitskomödie. Die ganze Welt und Menschheit wird in Gigantenhumor gesehen. Dem Rieseln, Rauschen, Plätschern, Zischen, Wogen und Toben der Lebensflutungen werden grotesk komische Melodien abgelauscht. In die regenbogenfarbigen Kolossalblasen, die man Leben nennt, sticht ein Dämon, und wir sehen sie unter Hohngelächter zerplatzen in nichts. Dem Schein wird das Sein abgesprochen und alles in lachenden Riesenspott zerschlagen, in den die hell klingenden Schellen seiner Titanennarrenkappe hineintönen. Das Weltgetriebe steht neu vor uns und löst sich jetzt nach ganz anderer, uns ungewohnter Formel auf — in die große, grinsende Null, der nur der ungehinderte Sinnengenuß als einziger positiver Wert gegenübersteht.

Aber dieses Grinsen quillt letzten Endes aus den Urtiefen der Trauer und des Ernstes — des Weltschmerzes selber. Der Spötter kann auch weinen. Das müßten wir heraus merken, selbst wenn durch die ganze Dichtung hindurch nur die „Eule" sänge und nicht die Nachtigall zwischenhinein in lyrisch elegischen Tönen ihr Klagelied erhöbe: im Haideeidyll des zweiten, in dem wehmütigen Ave Maria des dritten Gesangs, in den ergreifenden Strophen über das Lachen des Todes im neunten Canto und schließlich in der prächtigen Hymne auf den Stern des Lebens (XV, 99), die den verborgenen tieferen Sinn des Don Juans und des ganzen Byron in schön erschautem, byronisch scharf erblicktem kosmischem Bilde verleiblicht:

Between two worlds life hovers like a star
'Twixt night and morn, upon the horizon's verge:
How little do we know that which we are!
How less what we may be! The eternal surge
Of time and tide rolls on, and bears afar
Our bubbles: as the old burst new emerge,
Lash'd from the foam of ages; while the graves
Of empires heave but like some passing waves.

* * *

Wordsworth und die erste Generation der Romantiker! Dann Byron, Shelley, Keats! Wie kommt uns heute die Blickrichtung dieser Gestalten vor? Byron ist der das Zeitalter Vollendende, Rückwärtsschauende. Vorwärts blicken Shelley und Keats. Shelley ist für jeden neuen Sturm und Drang der kühne Feueranfacher, Keats jedem kommenden Wortmelodiker und Sensualisten sinnbannender und sinnenberauschender Klangvermittler. Dem ideenprüfenden Wordsworth aber lauscht ein ganzes Jahrhundert zurück.

LITERATURANGABEN UND ANMERKUNGEN ZU XII BIS XVI.

XII. Die Meister der Prosa: Lamb, Hazlitt, Leigh Hunt, De Quincey, Landor. **Charles Lamb.** **Einzelwerke:** A Tale of Rosamund Gray and Old Blind Margaret, 1798; Tales from Shakespear, designed for the use of young persons, 2 Bde., 1807; The Adventures of Ulysses, 1808; Mrs. Leicester's School, 1809; Elia. Essays which have appeared under that signature in the London Magazine, 1823; The Last Essays of

Elia, being a Sequel to Essays published under that name, 1833; Gesamtausgaben: The Works of Charles Lamb with a sketch of his life, by T. N. Talfourd, 3 Bde. 1838; The Life, Letters, and Writings of C. L., ed. by Percy Fitzgerald, 6 Bde. 1875 (oft neugedruckt); The Life and Works of C. L., ed. by A. Ainger, 12 vols. 1899 bis 1900; The works of C. and M. L., ed. by E. V. Lucas, 7 Bde. 1903—1905. — Über Lamb: A Ainger, C. L., a biography (English Men of Letters Series) 1882; Jules Derocquigny, C. L., sa vie et ses œuvres, Thèse (Lyon), Lille 1904. E. V. Lucas, The Life of C. L., 2 Bde. 1905, neu 1921. — Lamb und andere Essayisten behandelt im Zusammenhang: Hugh Walker, The English Essay and Essayists, London and Toronto 1915.

Hazlitt: Gesamtausgabe in 13 Bd. (1902—1906) von A. R. Waller und Arnold Glover mit Einleitung von W. E. Henley. Auch Ausgabe in Bohn's Library, 6 Bde. — Über Hazlitt: Birrell, W. H. (E. M. of L. S.) 1902; Douady, Vie de W. H., l'Essayiste, Paris 1907. — W. C. Hazlitt, Memoirs of W. H., 2 Bde. 1867. — P. P. Howe, H., a critical study, 1922.

Leigh Hunt. Zahlreiche Einzelwerke: Juvenilia (Gedichte), 1801, 2nd edn. 1802; The Story of Rimini (Gedicht) 1816; Lord Byron, and some of his Contemporaries, 1828; One Hundred Romances of Real Life 1843; Men, Women, and Books, A selection of sketches, essays, and critical memoirs from his uncollected prose writings, 2 vols. 1847; Autobiography, with reminiscences of friends and contemporaries, 3 vols. 1850 (Neuausgabe: 1903 v. R. Ingpen. — Eine Gesamtausgabe fehlt; sie würde den Umfang von Voltaires Werken haben). — Letters, ed. Thornton Hunt, 2 Bde. 1882. — Mehrere Ausgaben von Auswahlen: Essays and Poems, selected and ed. by R. B. Johnson, 2 vols. 1891. — Über L. Hunt: C. Monkhouse, Life of L. H. (Great Writers Series) 1893. — Bequeme Ausgabe der Gedichte: Poetical Works of L. H., Oxford 1922.

Thomas De Quincey. Einzelwerke: Confessions of an English Opium Eater 1822 (spätere Ausg.: 1823, 1856, 1885, 1891, 1904 von Masson). — Gesamtausgaben: Writings, 22 vols. Boston 1851—1859, neugedruckt 1877 in 12 Bd.; Works 14 vols., Edinburgh 1862—1878 (neu 16 vols. 1878). — Auswahl: Select Essays, ed. D. Masson, 2 vols., Edinburgh 1888. — Über De Quincey: D. Masson, Th. D. Q. (English Men of Letters Series) 1881. A. Symons, A Word on De Quincey. Studies in prose and verse, 1904. — I. H. Fowler, D. Q. as literary critic, 1922.

Walter Savage Landor. Gesammelte Werke: Works, with life by J. Forster, 8 vols. 1876; Works, ed. C. G. Crump, 10 vols. 1891—1893. — Auswahl: In der billigen Camelot Series, ed. E. Rhys: Imaginary Conversations, ed. H. Ellis, The Pentameron and other Imaginary Conversations, ed. H. Ellis; Pericles and Aspasia, ed. H. Ellis. — Gute Auswahl: A Day Book of W. S. L., chosen by J. Bailey, Clarendon Press, Oxford 1918. — Über Landor: S. Colvin, Landor (English Men of Letters Series) 1881; J. Forster, W. S. L., a biography 1869; Swinburne, Landor, in Miscellanies 1886; G. F. Beckh, W. S. L. und die englische Literatur von 1798—1836, Marburger Dissertation 1911.

XIII. Vom Schauerroman zu Walter Scott. A. Schauerroman, s. oben Bibliographie zu V. Über Mrs. Radcliffe: Montague Sumners in Transactions of the Royal Society of Literature, Series XXXV, 39—77; Clara Frances McIntyre, Ann Radcliffe in Relation to her Time, New Haven, Yale University 1921; V. Moesch, Naturschau und -gefühl bei Mrs. Radcliffe, Diss. Zürich 1923. — Über Lewis: Margaret Baron-Wilson, The Life and Correspondence of M. G. Lewis, 2 vols. 1839; Max Rentsch, M. G. Lewis, Diss. Leipzig 1902. — Über Shelleys Romane: Koszul, La jeunesse de Shelley, Paris 1910, 21 u. ff. — Beckford's Vathek, ed. Garnett 1893; ed. R. Brimley Johnson 1922; (dazu The Episodes of V., translated by Marzials 1912; neu mit Einleitung von L. Melville 1922). — Über Beckford: L. Melville, Life and Letters of W. B., 1910. — Maturin. Vgl. Maturin and the Novel of Terror, Times Literary Supplement 1920, 548—549. — B. Über den historischen Roman vor Scott s. dazu Binkert, Historische Romane vor Scott, Diss. Zürich 1915. — C. Bürgerlicher Roman: S. 100. Über Gottfried Keller und J. A. s. E. Dick, Süddeutsche Monatshefte, August 1910. — Über Frances Burney: A. Dobsin, Fanny Burney 1903. — Über Mrs. Inchbald: Clara Tobler, Mrs. E. I., Diss. Zürich 1910; S. R. Littlewood, E. J. and her circle, 1921. — Über Maria Edgeworth: Constance Hill, M. E. and her circle, 1909; Fr. Michael, Die irischen Romane von M. E., Diss. Königsberg 1908. — Jane Austen, Ausgaben: von A. Dobson, 1895—1897, 5 vols.; Temple Edition 1899, 10 vols.; Letters of Jane Austen, ed. Lord Brabourne 1884. — Über Jane Austen: C. E. Milton, J. A. and her Times, 1905; Cornish, J. A. (English Men of Letters Series) 1913; Goldwin Smith, Life of J. A. (Great Writers series) 1890; M. A. Austen-Leigh, A Memoir of J. A. 1869, neu 1871 und 1906; derselbe, Personal Aspects of Jane Austen, London 1920; O.W. Firkin, J. A., New York 1920. — D. Walter Scott: Ausgaben: Centenary Edition, Edinburgh 1870—1871, Dryburgh ed. 25 vols. 1890—1900, Border Illustrated edn., 48 vols., 1892—1894, Oxford edn., 25 vols., Oxford 1912. — Über Scott. J. G. Lockhart, Memoirs of the Life of Sir W. S., Edinburgh 1837—1838, 2 vols., oft nachgedruckt, auch

einbändig und abgekürzt (z. B. 1896, London, Adam and Chas. Black); Journal (1825—1832), 2 Bde., ed. Douglas, Edinburgh 1890; Familiar Letters, 2 Bde., ed. Douglas, Edinburgh 1894; K. Elze, Sir W. S., Dresden 1864; R. H. Hutton, Sir W. S. (English Men of Letters Series) 1878 und 1896; A. Lang, Sir W. S. (Literary Lives series) 1896, 1906. — Archibald Stalker, The Intimate Life of Sir W. S., 1921. Eine auf der Höhe der Zeit stehende kritische Darstellung seiner Werke fehlt. Vgl. C. A. Young, The Waverley Novels 1907; A. W. Verrall, The Prose of Sir Walter Scott, Quarterly Review, Juli 1910; Dibelius, Romankunst, Bd. II, Berlin 1910. — E. Scotts Nachfolge. Über Ainsworth vgl. S. M. Ellis, W. H. A. and his friends, 2 vols., 1911. — V. A. G. R. Lytton, The Life of Edward Bulwer, 1913; L. Melville, The Centenary of B.-L. (The Bookman 1903). — F. Dickens entgegen. Florence Marryat, Life and Letters of Captain Marryat 1872.

XIV. Die zweite und dritte Generation der Romantiker. Drama. Shelley. — James Montgomery, Poetical Works, 4 Bde. 1841, 1850; J. Holland and Everett, Life of J. M., 7 Bde. 1854—1856. — Mrs. Hemans, Collected Works, ed. with memoir by her Sister, 7 Bde. 1839; H. F. Chorley, Memorials of Mrs. H., 2 Bde. 1836. — Thomas Moore, Poetical Works, collected by himself, 10 Bde. 1840—1841; Poetical Works, ed. A. D. Godley, Oxford 1910; Poetische Werke, deutsch von T. Oelckers, 2. Ausg. 5 Bde., Leipzig 1843; Memoirs, Journals, and Correspondence, ed. Lord John Russell, 8 Bde. 1853—1856. Über Moore: S. Gwyn, T. M. (English Men of Letters Series) 1905; über Lallah Rookh vgl. Thiergen, Byron und Moores Orientalische Gedichte, Diss. Leipzig 1880. — Leigh Hunt, s. oben unter XII. Zu seiner Dichtung vgl. noch Barnette Miller, L. H.'s Relations with Byron, Shelley and Keats, NewYork 1910. — Barry Cornwall, vgl. F. Becker, B. W. Procter in Wiener Beiträge 37, Wien 1911. — Praed, Poems ed. D. Coleridge, 2 Bde. 1864, Political and Occasional Poems, ed. G. Young 1888; M. Kraupa, W. M. P., sein Leben und seine Werke, Wiener Beitr. 32, 1910. — Thomas Hood, Works ed. with notes by his Son, 7 Bde. 1862 bis 1863, Works ed. by his Son and Daughter, 10 Bde. 1869—1873; Für die Dichtung: Poems, ed. A. Ainger, 2 Bde. 1897; Complete Poetical Works, ed. W. Jerrold, Oxford 1906. — Über Hood: E. Oswald, T. H. und die soziale Tendenzdichtung seiner Zeit, Wiener Beiträge 19, 1904; W. Jerrold, T. H., his life and times 1907 (Hood und Keats, darüber vgl. Saintsbury, English Prosody III, 145). — Beddoes, Poetical Works, ed. Gosse, 2 Bde. 1890; Letters, ed. Gosse 1894. [Dramen: The Bride's Tragedy 1822; Death's Jest Book 1850.]

Drama: J. Genest, Some Account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1830, 10 Bde., Bath 1832 (besonders Bd. 6—10); Oliver Elton, A Survey of English Literature 1780—1830, Bd. II, 304 u. ff.; E. L. Stahl, Das englische Theater im 19. Jahrhundert, München 1914 (Kap. III). — Über Kotzebue in England: Walter Sellier, K. in E., Diss. Leipzig 1901.

Shelley. Complete Works, 8 Bde., ed. H. Buxton Forman 1876—1880; von demselben in 2 Bd. Poetical Works 1882; Complete Poetical Works ed. T. Hutchinson, Oxford 1904, 1905, 1907; Poems, ed. C. D. Locock, 2 Bde. 1911, mit Einleitung von A. Clutton Brock; The Letters of Shelley, ed. R. Ingpen, 2 Bde. 1909, neu 1912, — Über Shelley: E. Dowden, Life of S., 2 Bde. 1886, abgekürzt 1896 (die wichtigste Biographie); J. A. Symonds, S. (E. M. of L. S.) 1878, erweitert 1887; J. Todhunter, A Study of S. 1880; R. Ackermann, P. B. S., der Mann, der Dichter und seine Werke, Dortmund 1906; H. Richter, P. B. Shelley, Weimar 1898. A. Clutton Brock, S., The Man and the Poet 1910; A. Koszul, La Jeunesse de S., Paris 1910 (eine sehr wertvolle Untersuchung). — S. 113: Die Verbrennung, geschildert von Trelawny, Records of Shelley. Byron and the Author, 1878 (Kap. XII); seine Glaubwürdigkeit angezweifelt Times' Literary Supplement 1920, 720 und folgende Nummern. Vgl. auch G. Biagi, Gli ultimi Giorni di P. B. S. con nuovi documenti, Florenz 1922. — S. 114: Volney s. L. Kellner, Englische Studien Bd. 22 (1896). — S. 115: Alastor s. R. Imelmann, Ztschr. für vgl. Lit.-Geschichte 17 (1909). — S. 116: Ophitisch-gnostische Vorstellung s. E. Sieper, Herrigs Archiv Bd. 120, 315—331. — S. 116: A Philosophical View of Reform, zum erstenmal gedruckt v. T. W. Rolleston, Oxford 1920 (vgl. H. Hecht, Shelley über politische Reformen, Germ.-Rom. Monatsschrift IX [1921], 87—96, 149—160). — S. 116: Prometheus, vgl. Ackermann, Englische Studien, Bd. 16, ferner dessen Ausgabe, Heidelberg 1908; Deutungen bei W. M. Rosetti, S.'s Prometheus Unbound, a study of its meaning and personages; derselbe, S.'s Prometheus Unbound Considered as a poem (beide in den Shelley Society's Papers 1888); Todhunter, Shelley 1880; gute Ausgabe mit Kommentar von A. M. D. Hughes, Shelley Poems Published in 1820, Oxford 1910. — S. 118: Formfragen, vgl. A. Chevrillon, Etudes Anglaises, La nature dans la poésie de Shelley, Paris 1901; Mary Suddard, Studies and Essays, Cambridge 1912, 86—127 (vorzüglich); H. Huscher, Studien zu S.'s Lyrik, Leipzig 1919. — S. 120: Zitat aus Defence of Poetry.

XV. Keats, Complete Works, ed. H. B. Forman (mit Bibliographie), 5 Bde., Glasgow 1900—1901; Poems, ed. E. de Sélincourt 1905, letzte Ausgabe 1921 (mit vorzüglichem Kommentar). — Life, Letters and

Literary Remains, ed. R. M. Milnes, 2 Bde. 1848, Neudruck 1906; Letters to Fanny Brawne, ed. Forman 1878, neu 1889; Letters, complete revised edition, Forman, 1895; Keats Letters, Papers and other Relics, ed. G. C. Williamson 1914 (eine Prachtausgabe). — Über Keats: M. Gothein, J. K., Halle 1897; Lucien Wolff, J. K., sa vie et son œuvre, Paris 1910; S. Colvin, J. K., His Life and Poetry, his Friends, Critics and After-Fame, 1917 (eine große abschließende Studie, wodurch dessen Monographie in English Men of Letters Series 1887 überflüssig geworden ist); The John Keats Memorial Volume, 1921. — S. 120: Keats als Mediziner; Sir George Newman, J. K., Apothecary and Poet, 1921. — S. 120: Keats und Leigh Hunt: B. Miller, a. a. O. — S. 121: „Die Flut": Life and Letters of Joseph Severn, ed. W. Sharp 1892, 20, 21. — S. 121: Sensualismus: Sibylla Geest, Der Sensualismus bei K., Diss. Freiburg i. B. 1918. — S. 122: Bacon: B. Fehr, Keats' dichterische Glosse zu Francis Bacon, Englische Studien 54, 326—328. — S. 122: Wordsworth: S. Colvin, a. a. O. 165. — S. 123: K. und Spenser: W. A. Read, K. and S., Diss. Heidelberg 1897. — S. 123: Griechische Urne: P. Walters, Herrigs Archiv 120; Colvin 264, 415—418. — S. 124: Qualitative Potenzierung, Colvin 393. — S. 124: Sensationen und Adams Traum: S. Colvin 154—156. — S. 125: St. Agnes-Abend, Form: Mary Suddard, Essays and Studies, Cambridge 1912, 57—85 (K.'s Style as exemplified in The Eve of St. Agnes). Dazu auch S. 1—9, 10—56. — S. 126: La Belle Dame sans Merci: L. Schücking in Festschrift für Viëtor, Marburg 1910, 289—295. — S. 127: Hyperion: Ausgabe mit Einleitung von J. Hoops, Berlin 1899; Facsimile of Keats's autograph manuscript with notes by E. de Sélincourt, Oxford 1905. — S. 127: Hyperion II entstand im September 1819 in Winchester (s. S. Colvin, Times Lit. Suppl. 1921, 143).

XVI. Lord Byron, Poetical Works ed. E. H. Coleridge, 7 Bde. 1894—1904; Letters and Journals, ed. R. E. Prothero, 6 Bde. 1898—1904; Letters and Journals of L. B. with notices of his life by T. Moore, 2 Bde. 1830. Deutsch: Byrons sämtliche Werke, übersetzt von Adolf Böttger, Leipzig o. J. (mit guten Einleitungen von Wilhelm Wetz); Byrons Werke, Bibliographisches Institut 1912 (mit einer sorgfältigen Byron-Monographie von F. Brie). — Über Byron: T. Moore s. oben; Karl Elze, L. B., Berlin 1876; J. Nichol, B. (E. M. of L. S.) 1880; Richard Ackermann, L. B., Heidelberg 1901; E. Köppel, L. B., Berlin 1903. — Vgl. auch Trelawny, Records of Shelley, B. and the Author 1858, Lady Blessington, Conversations with L. B. 1834; Lord Brougham, Recollections of a long life, ed. Lady Dorchester, 6 Bde. 1909—11; L. B.'s Correspondence chiefly with Lady Melbourne, Hobhouse etc., ed. J. Murray, 2 Bde. 1922. — S. 128: Trelawny: sein Vorurteil gegen B. wird immer wieder von der Kritik betont. — S. 129: English Bards usw., Entstehung: Karl König, Die Entstehung von B's E. B. and S. R., Diss. Freiburg i. B. 1913. — S. 130: Trennung: Ralph Milbanke (Earl of Lovelace) Astarte, A Fragment of Truth concerning G. G. Byron . . ., 1905. Zweite, bedeutend bessere Auflage: ed. Mary, Countess of Lovelace, 1921. Erwiderung auf die erste Auflage: Lord Byron and his Detractors, Roxburghe Club 1906; Edgcumbe, B., The Last Phase, New-York 1909. Ferner: Lord Broughton, a. a. O. II 191—355 (The Byron Separation.) — Augustas Bekenntnis ist nach Lady Byrons Aufzeichnungen möglich, aber nicht unbedingt feststehend. — S. 132: Byronscher Heldentypus: Churton Collins, Quarterly Review, April 1905; Kraeger, Der Byronsche Heldentypus, München 1898. — S. 132: Über die verschiedenen Werke gibt es eine Menge von Einzelschriften. Vgl. die ausgezeichnete Bibliographie von Varnhagen in Byroniana, Erlangen 1912. — S. 134: Byrons Orientalismus: O. Thiergen, B. und M. orientalische Gedichte, Diss. Leipzig 1880. — S. 138: Byrons Kosmologie im Cain: M. Eimer, B. und der Kosmos, Heidelberg 1912. — S. 138: S. C. Chew, The Dramas of Lord B., Baltimore 1915. — S. 139: J. H. Frere: A. Eichler, J. H. F., sein Leben und seine Werke, sein Einfluß auf Lord B., Wiener Beiträge 20, 1905. — S. 139: Don Juan: C. M. Fuess, L. B. as a Satirist in Verse, New York 1912; Floris Delattre, De Byron à François Thompson (Le Don Juan de Byron 7—27), Paris 1913.

Abb. 80. Handschriftprobe de Quinceys. Aus dem Manuskript „Theban Sphinx".
(Nach Bookman, Bd. 31.)



Abb. 81. Das Oriel College in Oxford, dessen Fellow Kardinal Newman 1822—1845 war. Nach einem Aquarell von John Fulleylove.

DIE ENGLISCHE LITERATUR IM ZEITALTER DES INDIVIDUALISMUS, 1830—1880.

XVII. GEPRÄGE DES ZEITALTERS 1830—1850.

Gesellschaft, Weltanschauung und Literatur in ihren Wechselwirkungen.

Die fünfzig Jahre, die zwischen 1830 und 1880 liegen, bilden eine wirtschaftliche, soziale und literarische Entwicklungsepoche, die uns wieder den alten Kampf zwischen den beiden Mächten Klassizismus und Romantik vorführt, die aber unterdessen neue Namen angenommen haben. Der endlose Wellentanz der Erscheinungen wogt auf und nieder zwischen der Höhe und Tiefe des Realismus und des Idealismus.

Laut beginnen die nüchternen, harten Tatsachen des Lebens in den stolzen Dom der Literatur hineinzuhallen. Der Realismus ist in den Vordergrund getreten, und der Idealismus hat einen schweren Stand. Zwischen 1830 und 1850 siegen die materiellen über die ideellen Wahrheiten, um sich nachher — 1850 bis 1880 — gegenseitig auszugleichen und zu versöhnen. Der Realismus verstummt nicht mehr. Er hat sich eine feste Stellung gesichert in der Gattung, die sich immer mehr in den Mittelpunkt der Gesamtliteratur drängt, im Roman, der in allen möglichen Abstufungen, vom reinen zum romantischen und sentimentalen Realismus bis zum märchenhaften Idealismus, denkbar ist.

Der Mensch versucht immer mehr, die äußere Kette der Geschehnisse verstandesmäßig als Folgeerscheinungen von Ursache und Wirkung zu sehen, die er in Formeln und Schlagworte zwängt, um sie als intellektuellen Gegenwurf aller Realität fassen und festhalten zu können. Eine wissenschaftliche Geschichtschreibung, eine wissenschaftliche Wirtschafts-,

Natur- und Geisteslehre wird angestrebt, deren Gesamtheit einer riesenhaften Kodifizierung des menschlichen Universalwissens und damit auch des ganzen realen Seins — John Stuart Mills und später Herbert Spencers Lebenswerk war ja ursprünglich so gedacht — gleichkommen sollte. Dieses sachlich reale Schrifttum war seinem innern Wesen nach der Kunst abgewandt.

Aber von jeher hat der menschliche Geist versucht, nicht nur von der Materie zu der Idee zu schreiten, sondern, von innen heraus sich über sie emporhebend, zu ewigen ideellen Werten zu gelangen. Dieses idealistische Wollen schafft eine Welt für sich, eine Welt der Ideen, die als Träger geistiger Energien auf die menschliche Verstandesinterpretation der Realität einwirken. Dieser Idealismus lebt in der Philosophie und in der Dichtung. Er erobert sich Gebiete der Geschichtschreibung, des Romans, ja sogar der Nationalökonomie, die in den Händen eines Ruskin oder eines Morris idealistisch umgestaltet wird.

Versuchen wir zunächst das englische gesellschaftliche Kulturbild jener Tage zu sehen, das der Realismus formuliert und gestaltet, das der Idealismus vergißt oder mystisch verklärt.

Wirtschaftlich hat England im Jahre 1830 schon jene große Wandlung durchgemacht, die ihm die Gesichtszüge eingeprägt hat, die es heute noch zeigt. Es ist zum Industriestaat geworden. Im Laufe des 18. Jahrhunderts ist seine Landbevölkerung in die Städte gezogen, um dort ihre Arbeitskraft der Industrie mit ihren neuen Maschinen zu verkaufen. Diese Verschiebung, die sich in Deutschland im Verlauf des 19. Jahrhunderts langsam vollzog und gegen dessen Ende zum Stillstand kam, ist in England schon um 1830 weit fortgeschritten. Es beträgt die städtische Industriebevölkerung Großbritanniens: 1801: etwa 23%; 1831: etwa 37%; 1851: 50%; 1871: 62%; 1891: 72%; 1911: 78%! Die wirtschaftlichen Folgen dieser Verschiebung sind der Niedergang der Landwirtschaft, die nur vorübergehend während des Napoleonischen Krieges sich wieder emporschwingt, und das Aufblühen der Industrie. Die Landwirtschaft ist der Fabrik und dem Bergwerk gewichen. Die gesellschaftlichen Folgen waren unabsehbar. Die soziale Hierarchie verwandelte sich. Galt früher der Landlord, der Junker — man denke etwa an Addisons Sir Roger de Coverley — mit dem hinter ihm stehenden, an die Scholle gebundenen Pächter und landwirtschaftlichen Arbeiter als der Mann der Zeit, so fühlte sich jetzt der Fabrikant und der Kaufmann, dessen Knechte die „freien" Industriearbeiter waren, als Machtverkörperung der Gegenwart. Dies kommt auch politisch zum Ausdruck in der großen Wahlreformakte vom Jahre 1832, die den eigentlichen Sieg der Industrie über das Land bedeutete. Als das neue Parlament mit der überwältigenden Mehrheit von 370 Liberalen zusammentrat, bot es einen ganz ungewohnten Anblick. Neue, unbekannte Gesichter zeigten sich. Die Junker waren zu einem unansehnlichen Trüpplein zusammengeschmolzen. Ihnen gegenüber saßen die zahllosen neuen Vertreter der jungen Industriewelt der Mittellande und des Nordens. Damit wurde jenem alten Zustand ein Ende gemacht, wonach das Oberhaus als Vertreter des Landbesitzes durch Knebelung der Wählerschaft auch im Unterhaus regierte, wonach die sogenannten Nominationsbezirke in den Händen des Patrons lagen, der sich selber oder einen andern ihm genehmen Kandidaten ernannte oder auch den Sitz aus der Hand gab und in der Zeitung dem Höchstbietenden feilbot — ungefähr so wie der Trunkenbold Sir Pitt Crawley verfährt in Thackerays Vanity Fair, das uns ein etwas stark aufgetragenes Bild des englischen Adels und Kleinadels zur Zeit des Napoleonischen Krieges gibt —, wonach Städte wie Birmingham keinen Vertreter nach Westminster schicken konnten, während siebenundzwanzig „verfaulte Burgen" mit einer Wählerzahl von 10 bis 27 und neun „Burgen" mit nur 10 Wählern durch je zwei Mitglieder im Unterhaus vertreten waren und einige menschenleere, aber anerkannte Wahlbezirke nur noch einen grünen Hügel oder eine zerstörte Mauer darstellten. Es ist ein

eigentliches Bürgerparlament, das 1832 eröffnet wird. Und der reiche Bürger hat gesiegt, weil ihn der Arbeiter unterstützt hat.

Der Arbeiter, der sich als der Geprellte fühlt! Denn er hat zusehen dürfen, wie durch seine Hilfe die Mittelklassen parlamentsfähig geworden sind, während er leer ausgeht. Der Sieg der Industrie über die Landwirtschaft hat nicht ihm, sondern dem Fabrikherrn Vorteil gebracht. Denn auf ihm, dem weißen Sklaven, lasten die hohen Kornpreise, die indirekten Steuern auf Brot, Salz und Schuhwerk. Früher, da er noch als unabhängiger Spinner oder Weber auf dem Lande lebte, hatte er seinen Garten und ein Stück Land, auf dem er seine Kuh weiden ließ. Schnurrte in seinem Hause das Spinnrad nicht oder ruhte der Webstuhl in schlechten Zeiten, so half ihm sein bißchen Landwirtschaft über die schlimmsten Wochen hinweg. Jetzt fristet er als geknechteter Lohnarbeiter bei zwölf und mehr Arbeitsstunden und einem Tagelohn von einem Schilling ein kümmerliches Dasein auf dichtbevölkerter Bodenfläche, Teilstück eines Menschenknäuels, der sich um eine jener vielen Fabriken schlingt, die seit der Verdrängung des Wasserrades durch die Dampfmaschine hart nebeneinander errichtet werden konnten, Kernpunkte, die zur überfüllten Fabrikstadt aus- und ineinandergewachsen sind. Hier findet er sich hineingestopft in rasch von Bauspekulanten aufgebaute feuchte, ungesunde Hütten oder in baufällige, verseuchte riesenhafte Mietshäuser, die berüchtigten Slums, deren Insassen immer wieder von Krankheit heimgesucht werden. Und so bleibt es. Erst, als 1849 die Cholera wütet, wird die öffentliche Meinung auf die Unzulänglichkeit der Wohnungsverhältnisse aufmerksam gemacht. In der von Menschheit überflutenden Stadt sinken die Löhne durch das überwältigende Angebot der Arbeitskräfte und durch die Konkurrenz der Frauen und Kinder, die die Eltern und das Armenhaus in Scharen dem Fabrikherrn zugetrieben haben, der sie gegen einen Penny Entlöhnung jeden Tag fünfzehn Stunden lang in überheizten Räumen beschäftigt und unter der Peitsche des Aufsehers wachhält. Wie nun infolge der Anstrengungen von Philanthropen, wie Lord Shaftesbury und Thomas Sadler, im Jahre 1833 ein Fabrikgesetz zustande kommt, das die Verwendung von Kindern unter neun Jahren in Fabriken verbietet, da schicken sie die Väter in die Kohlenminen, wo noch viel schrecklichere Zustände herrschen, wo Frauen und Mädchen auf allen Vieren kriechend an Gürtel und Kette auf Schienen rollende Kohlenkarren nachschleppen, bis sie verkrüppelt oder tot sind, und sechs- bis achtjährige Kinder in der dunkeln, feuchten, von Schwefelsäuredämpfen erfüllten Luft enger Stollen die Falltüren öffnen. Erst das Kohlenminengesetz des Jahres 1842 bringt hier einige Milderung und macht vor allen Dingen der Frauenarbeit in der Tiefe des Bergwerks ein Ende.

Nichts verhindert den damaligen Kapitalisten, die Arbeiter so auszunützen, daß die Herstellung der Waren möglichst billig und deren Absatzgebiet möglichst groß ist. Damalige Industriegewinne rechnet man nach hundert bis tausend Prozenten. Dadurch entwickelte sich in gewissen Industrien das sog. Schwitzsystem, nach dem Stück sklavenhaft niedrig bezahlte Heimarbeit unter den mörderischen Lebensbedingungen des Slum oder in dem ebenso ungesunden, dem weißen Sklaven aufgezwungenen Arbeitsraum des Agenten, der durch teuflische Auferlegung von Bußen für die kleinsten Fehler den Arbeiter seines Lohnes beraubt, ihn zum Schuldner und schließlich zum willenlosen Sklaven macht, der ihm seinen Leib verpfänden muß und nur noch unter Bewachung ausgehen darf — ein sozialer Zustand der vierziger Jahre, den uns Charles Kingsley in seinem Roman Alton Locke (1850) in ergreifender Weise geschildert hat und der im geheimen in der milderen Form des Living-in-Systems der Lehrlinge weitergediehen ist und schließlich einen H. G. Wells veranlaßt hat, ihn zum sozialen Untergrund seines Romans Kipps (1905) zu machen.

Die überstürzte Industrialisierung mit ihrer Überflutung der Städte und Gemeinden durch Arbeiter, die sich gegenseitig unterbieten und so die Löhne herabdrücken, hat eine erschreckend zunehmende Arbeitslosigkeit zur Folge, die dem Armenwesen jener Tage Probleme stellt, die es nicht lösen kann. „Unsere Armen bilden ein Heer, viermal so zahlreich als das, womit wir dem französischen Kaiserreich widerstanden," äußert sich einmal der liberale Ministerpräsident Lord John Russell. Immer noch gilt das veraltete Armengesetz der Königin Elisabeth aus dem Jahre 1601, das ursprünglich den Verhältnissen des alten englischen Agrarstaates angepaßt war. Alle Arbeitsfähigen, die kein Gewerbe hatten, wurden in Tätigkeit gesetzt. Wer nicht arbeiten wollte, ward zur Strafe eingesperrt. Für Arbeitsunfähige wurden gemeinsame Wohnhäuser errichtet und dafür eine mäßige Armensteuer erhoben. Wie nun aber im Laufe des 18. Jahrhunderts die Zahl der Arbeitslosen gewaltig steigt, wird es von den Armenbehörden immer mehr als besonders schwierig und lästig empfunden, den vielen unbeschäftigten Arbeitsfähigen Arbeit zu verschaffen, und sie ziehen es jetzt vor, sie ohne jede Gegenleistung im Armenhaus oder außerhalb desselben auf Gemeindekosten zu unterhalten. Dadurch werden die Armen immer mehr zu Schmarotzern, die sich als Faulenzer im Armenhaus viel besser stellen denn zuvor als Arbeitswillige. In dem Arbeitshaus zu Bristol erhalten die Aufgenommenen zum Frühstücke Grützsuppe oder Reis mit Milch gekocht, zum Mittag ein Pfund Rind- oder Hammelfleisch oder einen Reispudding. Durch diese Stallfütterung werden die Leiber erhalten und die Geister getötet. Wer kann, lügt sich ins Armenrecht hinein, um besser leben zu können. Leichtsinnige Heiraten und Unkeuschheit sind an der Tagesordnung; denn um die Versorgung der kommenden Kinder braucht man sich nicht mehr zu bekümmern. Der Arme fordert mit jedem neuen Kinde eine erhöhte Beihilfe. Er droht, Weib und Kind zu verlassen, wenn man ihm nicht mehr Geld bewillige. Mütter erscheinen und fordern ohne Scheu den Lohn für die Unkeuschheit ihrer Töchter.

Diesem unhaltbaren Zustand macht das neue strenge Armengesetz vom Jahre 1834 ein Ende. Unterstützungen für arbeitsfähige Personen und für uneheliche Kinder außerhalb des Arbeitshauses hören jetzt auf. Die unehelichen Kinder und die Arbeitsfähigen werden in die Werkhäuser gebracht und dort zu strenger Arbeit angehalten. Es dauert zehn Jahre, bis sich die Wirkungen des neuen Gesetzes in ihrem ganzen Umfang geltend machen. Welche Strenge tritt da zutage! Allen Beamten wird von oben herab eingeschärft, möglichst hart zu sein. Verkehrt sei es, den Notdürftigen gegenüber irgendwelche Milde walten zu lassen; denn nur die vollständige Abschaffung jeglicher Staatsunterstützung könne das Armenelend ausrotten durch die Erziehung der unteren Klassen zum Selbstvertrauen und zum Gefühl der elterlichen Verantwortung. Die Zustände, die der Systemwechsel in den Armenhäusern bringt, bilden die Voraussetzung zu Dickens' Roman Oliver Twist, 1837, der Geschichte des unehelichen Kindes, das im Arbeitshaus geboren wird, wo der herzlose Büttel Mr. Bumble seine Schreckensherrschaft ausübt.

Dieses neue Armengesetz macht böses Blut bei den Arbeitern, die jetzt anfangen, zur Selbsthilfe zu greifen. Nachdem 1824—1825 das Gesetz vom Jahre 1799—1800, das die Organisierung der Arbeiter verbot, abgeschafft worden ist, bricht sich der Gedanke der Arbeiterorganisation immer mehr Bahn — und zwar in drei Richtungen: in Robert Owens kooperativen Gesellschaften, in der Gewerkschaftsbewegung und im Chartismus, der zunächst die Versöhnung der beiden ersten Richtungen anstrebt. Der Fabrikherr und Menschenfreund Robert Owen versucht durch Arbeiterkonsumvereine die private Industrie und die Konkurrenz auszuschalten. Von einem Klassenkampf will er nichts wissen. Die von ihm gegründeten New-

Lanark Institutions werden zum weltberühmten Wallfahrtsort, während seine späteren sozialistischen Experimente — das Dorf Harmony in Amerika 1825 und die gerechte Arbeitsbörse 1832 — ihn nahezu um sein Vermögen bringen. Die Gewerkschaften, die sich wie die 1834 gegründete Grand National Consolidated Trade Union zunächst an Owen anlehnen, nehmen mehr und mehr syndikalistischen Charakter an. Einen großen Schritt vorwärts bedeutet für sie die in Wakefield ins Leben gerufene Miners' Association of Great Britain and Ireland. Sie wollen durch Kampf den Kapitalisten enteignen und die Fabriken in ihre eigenen Hände bringen. Es scheint also von vornherein aussichtslos, zwei ihrem Wesen nach auseinanderstrebende Richtungen wie Owenismus und Syndikalismus miteinander zu vereinen, wie es zunächst der Chartismus versucht, diese berühmte sozialrevolutionäre Bewegung der englischen Arbeiterschaft der dreißiger und vierziger Jahre, die ihren Namen von dem People's Charter ableitet, dem 1838 durch den Tischler William Lovett aufgesetzten Programm des Volksfreibriefes, der folgende sechs Punkte enthielt: allgemeines Wahlrecht, gleiche Wahlkreiseinteilung, Abschaffung der Qualifikationsklausel für Parlamentskandidaten, einjährige Legislaturperiode, geheime Abstimmung, Diäten für Parlamentsmitglieder. Die Verwirrung, die sich durch die Verschmelzung der beiden Gegensätze ergab, sucht der Chartismus durch die Naturrechtslehre zu beseitigen, wonach dem Arbeiter der volle Ertrag seines Schaffens zukommt. Diese Lehre aber bedingte eine so vollständige Umwälzung der Gesellschaft in sozialistischem Sinne, wie sie die Eroberung der politischen Macht allein bringen kann. So entwickeln sich in der Taktik zwei Richtungen: die auf Organisation und Gewerkschaftswesen sich stützende mildere Form des Chartismus, die sog. Moral Force Party unter Lovetts Führung, und die triebmäßige, auf Putsche abzielende Physical Force Party des Iren Feargus O'Connor. Die zweite Richtung siegt. Sie brütet Komplotte, in deren Plan schon damals die Ausrufung eines Generalstreiks für die ganze Woche liegt. Sie inszeniert im Juni 1839 in auffälliger Weise ein mächtiges Bittgesuch an das Parlament. Sie organisiert Massenkundgebungen an allen Ecken und Enden. Die liberale Regierung greift endlich ein und verhaftet einige der Führer. Da wollen die Chartisten in Newport ihren gefangenen Helden Vincent befreien, und es kommt zu blutigen Zusammenstößen zwischen Volk und Militär. Nun flaut aber 1841 die Bewegung ab, um im folgenden Jahre in einer zweiten Riesenpetition wieder aufzuleben. Schließlich verläuft der Chartismus im Sande. Er endigt harmlos in der pompös lächerlichen Riesenpetition vom Jahre 1848. Die behäbigen Philisterjahre sind angebrochen, und der Sturm und Drang schweigt.



Abb. 82. Robert Owen. Nach dem Bildnis von Watts. (Aus Bookman, Christmas 1920.)

Dieses Sittenbild des sozialen englischen Elends, das die Jahre 1830—1850 beherrscht, wird vom Zeitgeist, dem liberalen Individualismus, der sich die Nationalökonomie zum Sprachrohr wählt, in nüchterner rationalistischer Weise interpretiert. Das muß so sein. Hier

waltet ein Naturgesetz. Daran dürfen wir nichts ändern. Denn dem Weltganzen wohnen bestimmte Gesetze inne, die, wenn von Menschen nicht behindert, die Glückseligkeit aller hervorbringen würden. Schon der Theologe Paley, der berühmte Verfasser der Evidences, hat 1785 in seiner Moral and Political Philosophy der Naturlehre die sozialrevolutionären Zähne ausgerissen und dem Utilitarismus in seiner konservativen Umkrempelung den kirchlichen Segen erteilt. Es ist Gottes Wille, daß der Mensch nach Glückseligkeit auf Erden strebe. Dadurch wird er allerdings zum Spielball gewisser Berechnungen und denkt nur an sich allein. Ganz recht so! „Denn in Wirklichkeit existiert nichts und nichts empfindet als die Individuen. Das Glück eines Volkes besteht aus dem Glück der einzelnen Menschen.‘ Vermögensungleichheit und Privateigentum sind gerecht und heilbringend, da sie durch Anspornung der Produktivität allen Menschen überwiegenden Nutzen bringen. Diese theologische Begründung des Individualismus kehrt in erhöhtem Maße bei Adam Smith wieder, der die Anhäufung des materiellen Reichtums als heilige Pflicht des Einzelwesens hingestellt hat. „Jeder sorge für sein eigenes Interesse; damit sorgt er am sichersten für das Gemeindewohl; denn die Weisheit des Schöpfers hat es so gefügt, daß das Streben des Menschen, seine wirtschaftliche Lage zu verbessern, dem Ganzen zugute kommt." Die Anhäufung des nationalen Reichtums ist das höchste Ziel des Volkes, dem das individuelle Bereicherungsstreben als wirksames Mittel in die Hände arbeitet. So wird einerseits die menschliche Selbstsucht mit der göttlichen Vorsehung in Einklang gebracht und andererseits die individualistisch freiheitliche Weltanschauung der Nichteinmischung in den Entwicklungsgang wirtschaftlichen und sozialen Geschehens, die berühmte Manchesterlehre des Laisser Faire, begründet. Adam Smiths Schüler Bentham empfiehlt einen Staat, in dem das selbstsüchtige Interesse des Individuums mit dem Interesse der Gesamtheit zusammenfällt, so daß die eine Selbstsucht die andere aufhebt. Jede Handlung muß nützlich sein für die größtmögliche Zahl. Ricardo beweist durch sein ehernes Lohngesetz, daß der eigentliche Vorteil dem Grundherrn verbleiben muß. Malthus aber, der Verfasser der Principles of Population (1798), die erst jetzt in den dreißiger Jahren Geltung erlangen, kommt zum Schluß, daß diese schlimmen Mißstände unvermeidlich sind, denn jedes Jahr stößt der menschliche Gesellschaftsorganismus einen Teil der überflüssigen Bevölkerung ab, um zwischen Menschen- und Nahrungsmittelvorrat das Gleichgewicht herzustellen. Ein Naturgesetz! Töricht wäre es, durch Wohltätigkeitswerke ihm entgegentreten zu wollen. Dieser Malthussche Geist ist es denn auch, der die liberale Regierung bestimmt hat, das schon erwähnte Armengesetz vom Jahre 1834 mit seinen vielen Härten zu erlassen. Die Reichen sind damit einverstanden; denn es enthebt sie der Sorge um ihre Arbeiter. Mancher wird wie Scrooge selbstzufrieden sich zugeflüstert haben: Laßt sie sterben, um die überflüssige Bevölkerung zu vermindern!

Dieses rein wirtschaftliche, individuelle Fühlen und Denken kommt auch in der Freihandelslehre, die 1846 in der Abschaffung der Korngesetze ihre Verwirklichung findet, zum Ausdruck. Da der Kapitalist billige Rohmaterialien für seine Webstühle und billiges Brot für seine Arbeiter braucht und keine fremden Wettbewerber zu fürchten hat, fordert er für sich den durch keinerlei wirtschaftliche Schranken gehinderten Verkehr mit der ganzen Welt. Richard Cobden (1804—1865) ist der große Agitator dieses Liberalismus, den er in richtiger Erkenntnis des englischen Nationalcharakters der Religion der Masse angeglichen hat. Freihandel bedeutet den Frieden zwischen den Völkern. Wer also dem Freihandel dient, wird zugleich ein Wohltäter des Menschengeschlechtes. Freihandel bringt auch dem Einzelwesen den größten Gewinn. So wird auch hier der eigene materielle Vorteil mit der Sache der Menschheit in Beziehung gebracht.

Dieser kunstfeindliche philosophische Radikalismus, wie die neue liberale Lehre genannt wurde, macht nun auch Anstrengungen, den zeitgenössischen Roman als volkstümliches Aufklärungsmittel sich dienstbar zu machen. Zwei Schriftstellerinnen geben sich dazu her. Jane Marcet und Harriet Martineau verbreiten im Volke Erzählungen und Novellen, die nationalökonomische Grundsätze, vor allen Dingen die Lehre eines Malthus, künstlerisch verwerten. Miß Martineau versteigt sich in ihrer Geschichte, Manchester Strike, zu folgendem hübschen, an die Adresse der Arbeiter gerichteten Trostsatze: „Wir Fabrikanten tun für euch alles, was wir können, indem wir das Kapital vermehren, das euch die Existenz bietet; ihr müßt das übrige tun, indem ihr eure Anzahl den Existenzmitteln anpaßt."

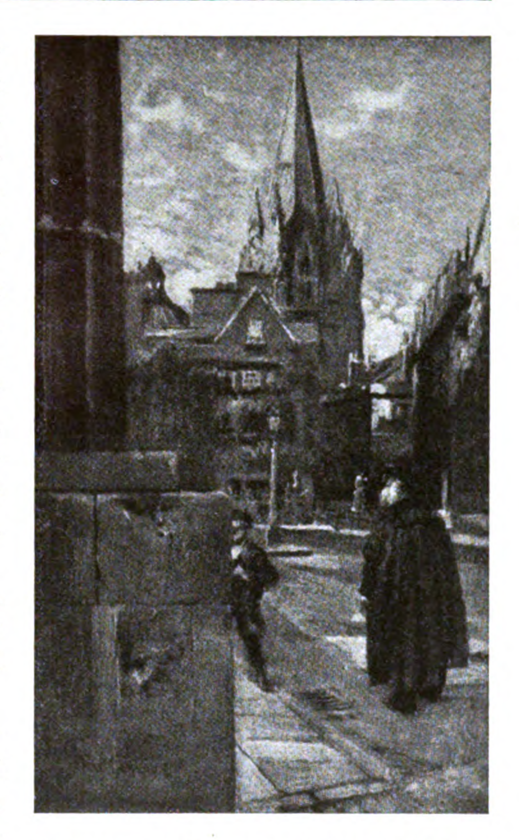


Abb. 83. St. Mary, die Universitätskirche in Oxford, in der John Keble seine berühmte Predigt hielt. Nach dem Aquarell von John Fulleylove.

So interpretiert der Individualismus des liberalen Manchestertums mit seiner strengen Logik und seiner Unterdrückung der Sentimentalität das bewegliche Bild des sozialen Geschehens jener Zeit.

Gegen diese die Willensfreiheit leugnende, in wirtschaftlichen Automatismus ausartende Weltanschauung lehnen sich Religion, Philosophie und Dichtung auf. Von der Universität Oxford aus, dem Urherd so vieler verborgener geistiger Energien, bricht sich die „Oxforder Bewegung" Bahn. Der Geistliche John Keble hält im Jahre 1833 seine berühmte Predigt über Volksabfall — National Apostasy —, die als lauter Verdammungsruf auf die damalige rationalistisch gesinnte, liberale Regierung, die soeben zehn irische Bistümer abgeschafft hat, ins Land hinausdringt. Die Kirche und das menschliche Leben sollen wieder durchdrungen werden von den unergründlichen mystischen Seelenkräften, die durch die kalte Verstandeslehre der Zeit unterdrückt worden sind. Das Land wird von Oxford aus mit geschickt geschriebenen Traktaten, den berühmten Tracts for the Times, überflutet. Die Bewegung erreicht ihren Höhepunkt und ihr jähes Ende zugleich im Jahre 1845, da ihre eigentliche Seele, John Henry Newman (1801—1890), nach jahrelanger langsamer Umfühlung und nach jähem Bruch mit den Bischöfen zur römisch-katholischen Kirche übergeht: Newman, der spätere Kardinal, der Dichter des poetisch gehaltvollsten, sprachlich schönsten Hymnus der anglikanischen Kirche — Lead, kindly light —, der Verfasser der Romane Loss and Gain (1848) und Callista (1854), der Rhetor, dessen schön abgerundete, ruhig dahinfließende, glänzende, aber nie dekorative Prosa in Predigt und Traktat den großangelegten geistigen Feldzug der Überredung weitester kirchlicher Kreise zu einem mystischen anglikanischen Katholizismus schon halbwegs zu gewinnen schien. Newman ist der Heilige, der nach der Ekstase in Stunden der Ruhe mit dem scharfen Messer der Logik arbeitet. Wie glänzend hat er später in seiner autobiographischen Verteidigungsschrift Apologia pro vita sua (1864) die Bewegung und sich selber gerechtfertigt mit der schneidenden Klinge des Verstandes, die später ein noch geschickterer

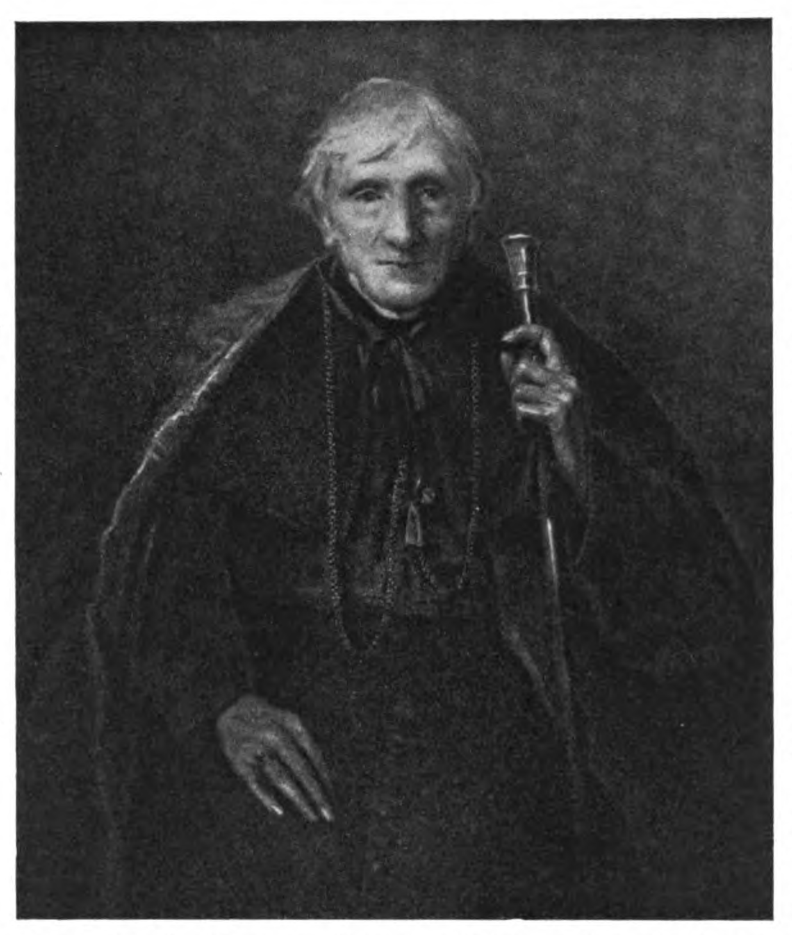


Abb. 84. Kardinal Newman. Nach dem Bildnis von Emmeline Deane.

Fechter, Leslie Stephen, in seiner Schrift An Agnostic's Apology (1893), in Stücke haut. Diesem Genie gewinnender Überredung, den eine große gefühlsdurchtränkte Zukunftsvorstellung reizt und lockt! Denn die Oxforder Bewegung berauscht sich an dem Gedanken der apostolischen Nachfolge und der großen, alles umfassenden, historisch ererbten allgemeinen Kirche und huldigt damit dem konservativen Prinzip, das jetzt an Stelle des kirchlichen Individualismus, des Methodismus des 18. Jahrhunderts, in die romantische Strömung einmündet. Die Oxforder Bewegung ist kirchliche Romantik, die zu einem nicht geringen Teile ihren Nährboden im Idealismus eines Coleridge und in der das Mittelalter verklärenden Epik Walter Scotts gefunden hat. Die Oxforder Bewegung betont nicht nur das ethische Moment als treibende und erhaltende Kraft des modernen Lebens — die hohe Menschenpflicht der Nächstenliebe und die katholischen Ideale der Wohltätigkeit und Armenfürsorge —; sie hat auch eine starke ästhetische Seite. Das religiöse Empfinden kann und muß im Gottesdienst gestärkt werden durch die sinnliche Berührung mit dem Schönen.

Außerhalb der englischen Staatskirche betätigt sich zur selben Zeit in dem engeren Kreise des schottischen Presbyterianismus eine der Oxforder Bewegung ähnliche, religiös ästhetische Verinnerlichung: in der katholischen apostolischen Kirche, der Carlyles Freund, Edward Irving, seit 1833 in London als „Engel" vorsteht, wo er in einem auf das Ästhetische gerichteten, reichlich rituellen Gottesdienst die Wiederkunft Christi vor dem Millennium und zahlreiche, sich ihm allein offenbarende heilige Geheimnisse verkündigt. Auch Irving und die junge irvingianische Kirche sind ein Protest gegen den Liberalismus.

Am heftigsten aber bekämpft Thomas Carlyle (1795—1881) den liberalen Zeitgeist, der in der rationalistischen Nationalökonomie die höchste Lebensweisheit und im Utilitarismus das höchste Staatsideal erblickt. Die Nationalökonomie nennt er verächtlich Gewinn- und Verlustphilosophie, den Benthamismus das Evangelium der erleuchteten Selbstsucht. Sein hell lodernder Feuergeist saugt sich immer wieder Nahrung aus zwei unerschöpflichen Kraft-

quellen: aus dem ihm angeborenen schottischen Puritanertum und aus dem deutschen Idealismus, aus Goethe und der deutschen romantischen Dichtung und Staatslehre. Das Puritanertum flüstert seiner Seele zu, daß Arbeit Anbetung ist. Die deutsche Romantik wird ihm zum hellen Riesenscheinwerfer, den er von hoher Warte aus über den weiten Umkreis der englischen Zeitereignisse und Zustände spielen läßt. Schon früh fängt er an, seine Gedanken auszuspinnen, um sie später in feste künstlerische Form zu verweben. Kant zeigt ihm das Anschauungswesen von Raum und Zeit und die Unterscheidung zwischen Verstand und Vernunft, Fichte lehrt ihm die Zweiheit des „Ich", des reinen, ewigen, unendlichen, nach Freiheit und „Sein" strebenden und des individuellen, empirischen endlichen, im „Dasein" verharrenden Ich, das ein bloßer Abglanz des ewigen ist, jene Zweiheit, die früher Einheit war, als die jetzt auseinanderstrebenden Triebe noch im Urtrieb vereinigt lagen. Novalis, Fichtes dichterischer Schüler, weiß ihm als Künstler diese Ideen faßbarer zu gestalten. Logik — d. h. Verstandestätigkeit — so sagt er, ist Denkmechanik, Metaphysik — d. h. Vernunftarbeit — ist Denkdynamik. Hier setzt Carlyle ein und versucht 1828, in Nachahmung von Fichtes Grundzügen des gegenwärtigen Zeitalters (1804—1805), seine erste romantische Zeitinterpretation — Signs of the Times. Unser Zeitalter ist mechanisch. Es ist groß in den Verstandeskenntnissen, in der Physik und Mathematik, in der Nationalökonomie. Und diese Verstandesmechanik droht auch die Staatskunst und die Philosophie zu überwuchern. Nicht Glück und Lust ist der Zweck des Lebens, sondern die auf die Idee der Unendlichkeit gerichtete Tätigkeit. So erkämpfen wir unser himmlisches Geburtsrecht zurück — d. h. so geht das individuelle wieder im reinen Ich auf.

Und nun gilt es, die romantischen Ideen zu sichtbaren Welten zu gestalten. In Sartor Resartus (1831 vollendet, gedruckt 1833—1834) waltet Carlyle als Künstler. Hier ballt und türmt er — in der Schöpfungsekstase laut durch das Unendliche rufender Titane — mächtige Ideenblöcke zu phantastischer Höhe. Das Fichtesche „Sein" rollt und fließt dahin in Nacht und Sturm und Feuer und Licht. Fichtes „Dasein" wird zum symbolischen Kleide, Hülle und zugleich Sichtbarwerdung aller Idee. Kants Anschauungsformen von Raum und Zeit werden vernichtet, und der Menschengeist saust stolz durch das göttliche Unbedingte. Sein eigenes kleines Leben ordnet Carlyle kosmisch in den Riesenrhythmus dieses Weltseelendramas ein. Dann wieder versinkt er in tiefe Reflexion. Er fühlt in seinem Innern das auseinanderstrebende Sehnen der beiden sich ewig bekämpfenden Ich, des göttlichen Ich, das nach Freiheit lechzt, und des „Selbst", das Natur sein und bleiben will. Dieser Kampf spielt sich im Menschen selber ab, der „das Unendliche in sich trägt, das er unter dem Endlichen nicht begraben kann", der somit seinem Wesen nach ewig nur leiden muß. „Das Heiligtum des Schmerzes" und „Die göttliche Tiefe des Leidens"! Zwei geweihte Symbole, die für Carlyle die höchste Lebenswahrheit versinnbildlichen! Will der Mensch das Leiden besänftigen, so bleibt ihm nur die Selbsttötung — in ihrer milderen Form, die Entsagung — und die Arbeit, Fichtes Handeln, das den heiligen Trieb nach Selbständigkeit lindert und Natur und Freiheit, Leib und Geist befreundet, die Arbeit, die Carlyle als glühender Puritaner lobpreist und später immer wieder in gesteigerter Verherrlichung besingt.

Nun ruht die Kunst, und die zweite romantische Zeitdeutung — Characteristics 1832 — beginnt. Hier klingt manches neu. Wahrscheinlich von der deutschen romantischen Nationalökonomie — von Adam Müller und Karl Ludwig von Haller — her kommt ihm der Gedanke vom organisch kollektiven Gesellschaftskörper. In der Gesellschaft erst fühlt der Mensch, was er ist, und wird, was er sein kann. Die Gesellschaft ist ein Seelenbund, ein Zusammen-

schlagen von tausend und aber tausend Flammen. Sie ist für den Menschen ein alles umfassendes zweites Leben, in dem das in ihm schaffende Unendliche sich verkörpert, sichtbar gemacht und in Tätigkeit umgesetzt wird. Und diese Gesellschaft — hier kommt der zweite, neue, große Gedanke — entsteht immer nur durch Beugung des Schwachen unter den Willen des Starken, dessen moralische Größe erkannt wird. Denn Macht ist Recht. So fügt sich Stark und Schwach in reiner Loyalität unbewußt zum seelischen Ganzen. Carlyles Heldenglaube — schon in Sartor Resartus gelegentlich angedeutet — ist hier im Keime vorhanden. Er wächst weiter und sucht sich Form. Zwischenhinein ist wieder der Künstler an der Arbeit und malt 1837 das große impressionistische Zeitgemälde der französischen Revolution, die er als abschreckendes Beispiel des Bankrotts des Materialismus seinen Landsleuten vor Augen hält. Dann aber zwingt ihn ein großes soziales Ereignis im eigenen Lande, der Chartismus, zu einer neuen romantisch prophetischen Deutung: in Chartism (1839), Heroes and Hero-Worship (1841), Past and Present (1843). Hier gibt er uns die plastische, in unendliche Formenfülle aufgelöste Darstellung der Ideenwerte der Characteristica, die er durch alte, aber neu variierte Gedanken aus Sartor ergänzt. Mit großer Liebe hat er die Heldengestalt aufgebaut. Fichtes göttliches Ich steht da in riesenhafter Massigkeit und majestätischem Schweigen, überwältigend in seiner stillen Tatengröße und in seelischer Reinheit; denn die wahren Heldentugenden sind die Kraft des Entsagens und der Wille zum Durchhalten und Vollenden. Und gegenüber diesem hehren Schweigen seelischer Heldengröße erglänzt in reinstem Lichte die menschliche Verehrung, von Carlyle ergreifend dargestellt in der Szene der Schreineröffnung des heiligen Märtyrers Edmund in Past and Present. Wehe den Menschenkindern, die nicht mehr verehren können! „Denn der höchste Gott wohnt sichtbar in jener mystischen unergründlichen Sichtbarkeit, die sich ‚Ich' auf Erden nennt." „Wir berühren den Himmel, wenn wir unsere Hand auf einen menschlichen Körper legen." Mit derselben Liebe hat der Puritaner auch die Arbeit besungen, deren Apotheose ihm in Einst und Jetzt zum Hymnus anschwillt. Siehe doch, wie selbst die geringste Arbeit die Menschenseele in lautere Harmonie versetzt — in den schönen Rhythmus der Platonischen Staatsordnung! Arbeit ist höchste Andacht. Denn durch sie gilt es, das aller Welt noch Unsichtbare, Unmögliche — kraft jener „inneren Form", die jeder Schöpfer und Dichter in schwachen Hoffnungsumrissen von Anfang an vor sich sieht — sichtbar und seiend zu machen.

Das ist die künstlerische Plastik der Carlyleschen romantischen Staats- und Gesellschaftsdeutung. Ihre praktischen Forderungen und Folgen, die jedermann verstehen konnte, lassen sich in wenige Worte zusammenfassen. Der Chartistenaufruhr ist gerechtfertigt. Die Anmaßung aber der ausdrucksunfähigen Massen, sich selber Recht zu verschaffen und die politische Macht in ihre Hände zu bringen, ist verderblich. Denn die Massen können sich nicht selber führen. Höchstes Recht und höchste Wohltat für den Schwachen ist es, von dem Starken geführt zu werden. Unsere Gesellschaftsordnung ist faul bis ins Mark hinein. Kehren wir wieder zurück zum patriarchalischen Zustand des Mittelalters — von dem er uns im Klosterleben zu St. Edmundsbury in Einst und Jetzt ein glänzendes Schulbeispiel gegeben hat —; denn damals verband trotz Abhängigkeit und Leibeigenschaft ein ewiges Seelenverhältnis den guten Herrn mit dem braven Knecht! Fort mit dem kalten, seelentötenden Automatismus des Laisser-Faire! Laßt uns wieder Herren haben! Laßt die Aristokraten, die Konservativen — die Edeln des Landes und die Führer der Industrie — regieren! Denn der Konservatismus muß das Wahre sein, da nur das Gute und Gerechte sich auf die Länge erhalten läßt und zur konservativen Tradition werden kann. Ihr Industrieknechte, werdet wieder frei im höchsten Sinne

der Freiheit, die euch zeigt, wo ihr gute Arbeit leisten könnet, die ihr tun dürft, ja müsset, selbst wenn Anwendung der Gewalt nötig wäre! „Selig, der seine Arbeit gefunden hat! Er fordere keine andere Seligkeit!" Und ihr Mittelklassen! Höret auf, von den leeren Schlagworten der Zeit echoraunende Muschelschalen zu sein! Werdet wieder erkennende Seelen!



Abb. 85. Benjamin Disraeli. Nach dem Bildnis von Sir Francis Grant. (Aus Bookman 1904/5.)

Das ist die auf dem Seelenbund beruhende Gesellschaftsordnung, die Carlyle an die Stelle der durch wirtschaftliche Bande gebildeten utilitarischen Einzelwesengruppe stellen möchte, herausgewachsen aus dem weiteren Boden seiner Weltanschauung, in deren Mitte das Heiligtum des Schmerzes mit der göttlichen Tiefe des Leidens steht, das er aus Goethes wanderndem Wilhelm Meister als passendes Symbol für seinen Sehnsuchtsglauben gierig erfaßt hat. War doch für ihn, den Puritaner, Goethe die Verkörperung des menschlichen Zweckes, ein christusartig vorbildlich leuchtender Lebenstypus, der große Verwirklicher des göttlichen Ich. Das hat Carlyle in Goethe gesehen. Für seine künstlerische Seite, sein hellenisches Lebensideal der Allgemeinheit und Heiterkeit, seine innere Abgeklärtheit, die den Kampf der Naturen nicht im ewigen Leiden hinnahm, sondern durch Harmonie überwand, hat Carlyle kein Verständnis. Er bleibt durch und durch Puritaner, der die höchsten Werte in der Sittlichkeit geadelt sieht. Hier ist die große Lücke in Carlyles kunstgleichgültiger idealistischer Weltanschauung, die spätere Denker ergänzen werden.

Carlyles Einfluß hat nach allen Seiten hin gewirkt, im privaten und öffentlichen Leben, in Politik, Roman und Dichtung. Seine Lehre findet sich in Einklang mit der schon bestehenden, auf Southey und Coleridge fußenden sozialen Romantik, die junge Anhänger der konservativen Partei auf ihre Weise in ihrem besonderen politischen Wirkungskreise als sozialen Toryismus betätigen. Die Entwicklungsmöglichkeiten dieser neuen Torypolitik werden sofort erkannt von dem ehrgeizigen und phantasievollen Benjamin Disraeli, dem späteren Lord Beaconsfield (1804—1881), der seine fremdjüdische Abstammung nie hat verbergen können noch wollen. Er gründet 1843 innerhalb des Torykreises mit Lord John Manners und George G. Smyth zusammen die sog. Jung-England-Partei, in der er ein der Carlyleschen Weltanschauung durchaus wesensverwandtes Ideal zu verwirklichen trachtet. Nicht der Verstand allein kann die großen Rätsel des Lebens lösen. Groß ist der Mensch eigentlich nur, wenn er unter der Herr-

schaft der Leidenschaft steht. Diese romantische Auffassung färbt bei ihm ab auf den Staatsbegriff und auf die Politik, und er hofft auf dem Boden des Bestehenden, auf dem alten Staate in seiner Verbindung mit der Kirche und seiner patriarchalischen Gesellschaftsordnung mit ihren wohlwollenden adeligen Grundherrn und treu anhänglichen Pächtern und Bauern die soziale Frage lösen zu können. Um diesen romantischen Toryismus in die weitesten Kreise der Gebildeten zu tragen, schreibt Disraeli, der schon als junger Mann eine ganze Reihe von gern gelesenen Romanen in der ästhetisch-bombastischen Stutzerart Bulwers, im Stile der sog. Dandy School, verfaßt hat, die drei großen Romane Coningsby 1844, Sybil 1845, Tancred 1847, wovon der erste die politische, der zweite die soziale und der dritte die religiöse Seite des Problems behandelt. In Coningsby versöhnt sich Schloß mit Fabrik, Süden mit Norden, Normandie mit Sachsen. In Liebe miteinander vereint, gewinnen sie die Seele des Volkes zurück, das der neue Toryismus in seinem politischen Glanze, in seiner Empfänglichkeit für die Schönheiten geweihter Symbole, alter Sitten und heiliger Überlieferung, in patriarchalischem Wohlwollen dem Glück entgegenführt. In Sybil, das er zur Zeit der Chartistischen Hochflut schrieb, läßt er die Chartistenanhänger der Gewalt in die starken Hände der edlen, zum Führen geborenen Aristokraten übergehen und schildert in packender Weise — nicht auf Grund eigener Beobachtung, sondern gestützt auf die Angaben der teilweise glänzend geschriebenen amtlichen Blaubücher — die traurigen Zustände in den Industriegebieten Lancashires und die eigenartige unter dem System der liberalen Nichteinmischung entstandene Barbarenstadt der „Höllenkatzen", Wogate, die Stadt der wilden Schlosser, in Wirklichkeit Willenhall in Staffordshire. Tancred zeigt, daß der neue romantische Toryismus, soll er die große soziale Frage lösen, sich auch religiös stärken und verjüngen muß und daß sein England der Wiege des alten Christentums, dem Judentum, Gerechtigkeit widerfahren lassen soll.

Carlyles eifrigster Anhänger auf dem Gebiete der schönen Literatur ist Charles Dickens, der wichtige Grundgedanken der Carlyleschen Lehre unter den englischen Mittelklassen verbreitet hat. Er versöhnt mit dem ihm angeborenen Mittelklassenideal des guten Durchschnittes die soziale Romantik und die starke Betonung jener Gefühlswerte, die einen wesentlichen Bestandteil der Weltanschauung des großen Schotten bilden. Von Carlyles Heldenauffassung und seiner Heldenverehrung will er nichts wissen. Triebmäßig eifert er zunächst gegen den gefühllosen nationalökonomischen Individualismus, an dessen Stelle er eine verschwommene soziale Sentimentalität setzt. So macht er 1837 — wie wir oben sahen — das in malthusianischem Geiste erdachte Armengesetz des Jahres 1834 zum Ausgangspunkt seines Oliver Twist. So malt er 1839 in Nicholas Nickleby auf buntscheckigem, gesellschaftlichem Hintergrund die unglaublichen Zustände in den berüchtigten Privatschulen Yorkshires, wo die von den Eltern halbwegs preisgegebenen Jungen geflissentlich ausgehungert und lahmgeprügelt werden und stellt am Schluß das Brüderpaar der Cheerybles als tugendhafte Kaufherren hin, die in feudal väterlicher Gesinnung für das Wohl ihrer Untergebenen sorgen. So läßt er 1840 im Old Curiosity Shop Großvater und Enkelin auf ihrer traurigen Pilgerfahrt durch das „schwarze" Industriegebiet Staffordshires mit seinem Rauch und seinen Hochöfen als vergeblich flehende Bettler wallen, weil die im Elend dort hinlebenden Industriearbeiter selber das kleinste Stückchen Brot nicht entbehren können. Unterdessen hat Dickens im Jahre 1840 die persönliche Bekanntschaft Carlyles gemacht, der ihn immer mehr in seinen Ideenkreis hineinbannt. Da schreibt er seine beiden Weihnachtsgeschichten A Christmas Carol in Prose, 1843, mit dem Malthusianer Scrooge, der das Schlagwort von der „überflüssigen Bevölkerung" im Munde führt, und The Chimes, 1844, die er möglichst bald von Carlyle beurteilt sehen möchte. Hier

verspottet er wie Carlyle die Nationalökonomie, deren offizieller Vertreter, Filer, volkswirtschaftlich beweist, daß die Armen kein Recht haben, geboren zu werden und womöglich, nationalökonomisch denkend, sich selber vernichten sollten. Der Typus Filer wird noch weiter ausgebaut im Zahlenmenschen Gradgrind des Carlyle zugeeigneten Romans Hard Times (1854) mit seiner lebendigen Darstellung des Ausstandes in der häßlichen Fabrikstadt Coketown. Das ist der unbestimmte soziale Gefühlskultus von Dickens, den seine Zeitgenossen als Weihnachtsphilosophie bezeichnet haben.



Abb. 86. Frances Trollope. Nach dem Bildnis von A. Hervien.
(Aus Bookman 1914/15.)

Mit Dickens ist der soziale Tendenzroman Mode geworden. In Nachahmung seines Oliver Twist schreibt Mrs. Frances Trollope (1780—1863) im Jahre 1840 einen mit der damals verlangten sozialen Milieuschilderung reichlich durchsetzten Roman: The Life and Adventures of Michael Armstrong, the Factory Boy. Dies ist allerdings nicht mehr als eine geschickt aufgemachte Sittenschilderung, bei der das Herz nicht beteiligt ist. Und doch sind die chartistischen vierziger Jahre sozial so ereignisschwer geworden, daß sie mächtig umgestaltend in das Gefühlsleben der Zeitgenossen eingreifen, die nunmehr das neue Geschehen mit Carlyles Augen zu sehen beginnen, dessen Prophetenworte ihnen den Chartismus in bangemachender apokalyptischer Beleuchtung erscheinen lassen. So beklagt sich der individualistische Manchester Guardian jener Tage über das zur Mode gewordene krankhaft empfindsame Mitgefühl des Adels und der Großgrundbesitzer mit den Leiden der Fabrikarbeiter. In Lancashire herrscht bittere Not und dennoch wird 1842 die zweite Riesenpetition der Chartisten — s. oben — vom Parlament zurückgewiesen. Kann das so weitergehen? Ist nicht die Zeit aus den Fugen? Hier setzt Mrs. Gaskell — Elizabeth Cleghorn Stevenson (1810—1865) — die die Ereignisse aus allernächster Nähe mit angesehen hat, ein und schreibt 1845—1847 ihren aufsehenerregenden Roman Mary Barton, a Tale of Manchester Life, der 1848 erscheint. Eine Künstlerin hat hier das Problem, das sie selber nicht lösen kann, plastisch sichtbar gemacht. Chartistenversammlungen unter freiem Himmel, Aufstände und Ausstände, sozialer Jammer, elende Wohnung, bange Furcht der leidenden Frau daheim, Herzlosigkeit der Arbeitgeber, Spott der Reichen, solche und ähnliche Bilder wechseln miteinander ab. Mrs. Gaskells Heilmittel ist christliche Verständigung zwischen Meister und Arbeiter. Das Buch hat eine zündende Wirkung gehabt, wie schon der heftige und laute Widerspruch beweist, der aus gewissen Kreisen dagegen erhoben wurde. In ihrem neuen Sittengemälde, North and South, 1854, anerkennt Mrs. Gaskell in der Gestalt des sympathischen Arbeitgebers den großen Fortschritt, der unterdessen in der von ihr angedeuteten Richtung gemacht worden ist. Der Verzweiflungsschrei der Arbeiter nach Lebensmöglichkeit und Lebensrecht dringt auch in das stille Haus mitten unter Gräbern, hoch oben im Dorfe Hawarth, am Rande des weiten einsamen Yorkshire Mooslandes, wo Charlotte Brontë (1816—1855), von allen ihren Lieben in diesem irdischen Leben traurig zurückgelassen, noch alleine weilt. Sie schreibt an ihrem zweiten großen Roman Shirley



Abb. 87. Mrs. Gaskell. Nach dem Bildnis von George Richmond.
(Aus Bookman 1904/5.)

(1849), einer Bürgermilieu- und Charakterdarstellung nach Jane Austens Vorbild, in die sie aber doch Szenen einflicht, die vom sozialen Gedanken beseelt sind. Durchdringend hat sie den Hassesschrei der Yorkshire Tucharbeiter wiedergegeben, die ihre Fabrik in einsamem Tale des Nachts angreifen und den Kampf mit ihrem Meister aufnehmen.

Bei Mrs. Gaskell und Charlotte Brontë haben wir es mit einer triebmäßigen christlichen Sozialromantik zu tun. In Charles Kingsley (1819—1875) wird diese Gefühlsmäßigkeit zum System. Kingsley, der anglikanische Priester, ist schon früh unter den Einfluß Carlyles gekommen, dessen Lehre, wie sie in Chartism und Past and Present vertreten wird, der Staatsgeistliche von ihrer rein sittlichen Grundlage auf den Boden des Christentums verschieben will. Mit Frederick Denison Maurice (1805—1872) zusammen ist er zu einem Gründer der englischen christlich-sozialen Bewegung geworden, die er als Dichter wirkungsvoll und erfolgreich interpretiert hat. Er kennt allerdings die englische Industriearbeiterfrage nicht aus persönlicher Erfahrung. Aber als Geistlicher in Eversley in Hampshire hat er tief hineingeblickt in den schwarzen Höllenpfuhl des Armenelends. Wie Disraeli versucht er durch Romane für seine Lehre, den christlichen Sozialismus mit seiner praktischen kooperativen Seite, Stimmung zu machen. Er schreibt nacheinander Yeast (1848, 1851 veröffentlicht) mit seinem utopischen Abschluß und Alton Locke (1850), die Geschichte eines Schneiders und Poeten, der anfänglich zwischen Chartismus und christlichem Sozialismus schwankt, bis er schließlich für Kingsleys Weltanschauung gewonnen wird. Bilder des Städteelends — unter anderen die obenerwähnte berüchtigte Schneiderwerkstatt des Arbeiteragenten — gleiten an uns vorbei und zerfließen schließlich in prophetisch-mystisch-symbolische Zukunftsvisionen.

Auch die Lyrik steht dem sozialen Sittenbild nicht gleichgültig gegenüber und erhebt die Stimme der Lebenskritik. Schon früh (1828), derb und kräftig, in den Corn Law Rhymes des Ebenezer Elliott (1781—1849), in den Fabrikliedern — A Voice from the Factories (1830) — der Caroline Elizabeth Sarah Norton (1808—1877). Dann aber kommt ein wahrer Dichter, ein Schüler Keats', und vertont die soziale Sentimentalität zu himmlisch klingenden, zum Herzen gehenden Harmonien: Thomas Hood (1799—1845) in The Song of the Shirt (1843) und in seinem Schwanengesang The Bridge of Sighs (1845). Das Lied vom Hemd, das die weiße Sklavin singt, unter dem durchlöcherten Dach, durch das die Sterne blicken, stößt ruckweise durch seine schlagartigen Kehrreime work, work, work und stitch, stitch, stitch das freudenerdrückende bleischwere Gewicht der Schwitzarbeit in den Mittelpunkt unseres Vorstellungsvermögens. Menschen tragen nicht Leinwand, sondern anderer Menschen Leben ab. Die Seufzerbrücke ist ein zartes Requiem auf das arme unglückliche, verstoßene Mädchen, das in der Themse seinem Leid ein Ende gemacht hat und dem jetzt von sanfter Hand die Hände über die Brust gefaltet und die toten Augen zugedrückt werden. Süße Engelstöne



Abb. 88. Das einsame Haus der Brontës im Dorfe Hawarth.
(Aus Bookman 1904/5.)

in düsterer, herzloser, kalter Großstadtluft! Kindlich rührend und doch nicht weinerlich sentimental! So hat Thomas Hood von Zeit zu Zeit in die häßliche Leidenswelt der Armen hineingesungen, er, der zum Lebensunterhalt der komischen Muse dienen mußte. — Ein Jahr vor seinem Tode hat Elizabeth Barrett Browning die weinende Stimme der in Bergwerk und Fabrik arbeitenden Kinder in ihre Seele einklingen lassen und dort umgesetzt zu ihrem bilderleuchtenden und Gefühl erweckenden Gedicht The Cry of the Children.

Im übrigen ist die frühe Dichtung der Elizabeth Barrett und ihres Gatten Robert Browning und Alfred Tennysons schon in ihrem Weltentrücktsein, ihrem abgeschlossenen Schönheitsdasein der wirksamste, weil durch und durch künstlerische Protest gegen die liberale philosophische Rechtfertigung der körperlichen und seelischen Häßlichkeit jener Zeit. Da bohrt Robert Browning im Tiefdunkel geheimnisvoller Seelenwelten seine Gänge und schlägt aus hartem Gestein bunt funkelnde Feuerpracht, da spielt schon Tennyson virtuosenhaft im hellen Sonnenlicht seine Keats und Theokrit abgelauschten berückenden Melodien. Und doch versinkt auch er in Carlylesche Reflexion. Sein ernstes In Memoriam — das er durch diese schwere Zeit hindurch gedichtet hat — spricht von heiligem Entsagen und heldenhaftem Durchhalten.

XVIII. GEPRÄGE DES ZEITALTERS 1850—1880.

Gesellschaft, Weltanschauung und Literatur in ihren Wechselwirkungen.

Mit dem Jahre 1850 tritt in der ökonomischen Entwicklung Englands eine große Wendung ein. Das Land beginnt jetzt allmählich die Früchte der Industrialisierung zu genießen. Es birgt die Ernte, es füllt Speicher und Vorratskammern. Nach der Armut ist der Reichtum, nach dem sozialen Pessimismus der soziale Optimismus gekommen. So setzt der zweite Teil des Jahrhunderts mit freudigen Vorahnungen ein. Und die allgemeine Freude will sich ausdrücken. Am 1. Mai 1851 eröffnet Königin Viktoria in dem in Hyde Park errichteten riesenhaften Kristallpalast die erste große Weltausstellung, die den Sinn einer Einladung Englands an alle Völker hat, am großen Wettkampf des Gewerbe- und Kunstfleißes, an den olympischen Spielen des Friedens teilzunehmen. Vor fünfzig Jahren noch war es für England ein Kampf auf Leben und Tod, ein Aderlaß, der es fast bis zur Ohnmacht schwächte. Jetzt aber — im Jahre 1851 — hat es den Verlust nicht nur wettgemacht, sondern den früheren Bestand drei-



Abb. 89. Die große Ausstellung von 1851 im Kristallpalast, Aquarell von Louis Haghe.
(Aus Londoners Then and Now. Studio Spez. Nr. 1920.)

fach überholt. Die Bevölkerung des Landes und der nationale Reichtum haben sich verdoppelt, die Einfuhr ist um das Dreifache, die Ausfuhr um das Achtfache gestiegen. Und dies im Zeichen des Freihandels, jenes ungehinderten friedlichen Wettbewerbes unter den Völkern, wie ihn Cobden erkämpft und Robert Peel politisch durchgesetzt hat! Und so wird es weitergehen! Während der nächsten fünfzehn Jahre (1850—1865) verdreifacht sich der englische Import und verdoppelt sich der englische Export. Der wirtschaftliche Fortschritt ist stetig, wenn auch Krisen in kleinen Abständen hemmend dazwischen treten. Denn England beherrscht den Weltmarkt und braucht den Wettbewerb anderer Völker nicht zu befürchten. Englische Waren fahren auf stolzen Schiffen nach den vier Enden der Welt und als Bezahlung dafür kehren Rohmaterialien, Nahrungsmittel und Geldüberschüsse zurück. Der Handel selbst nimmt im Drang des großen Aufschwunges neue Formen an — man denke an die Aktiengesellschaften –, die wieder ihrerseits den Pulsschlag des wirtschaftlichen Lebens beschleunigen.

Auch die Arbeiter bekommen allmählich die wohltuenden Wirkungen des Freihandels, der Armengesetze und der Fabrikgesetzgebung — zumal des Zehnstundengesetzes vom Jahre 1847 — zu verspüren. Vor allem aber hat ihre Selbsthilfe sie reichlich belohnt. Die Gewerkschaften sind mächtiger und mit dem zunehmenden Nationalreichtum reicher geworden. Die von ihnen gegründeten Konsumvereine haben für sie die Härten des Daseinskampfes gemildert. Das Gespenst des Pauperismus ist nicht völlig vertrieben, aber in dunkle Winkel verscheucht worden. Zuversicht, Hoffnung und behäbige Zufriedenheit beherrschen die Jahre 1850—1880, die mittelviktorianische Epoche, die den Glücklichen jener Tage im Glanze eines goldenen Zeitalters erscheint, der sie selber bestrahlt und erhöht. Im Individualismus, in der auf sich selbst beschränkten Erjagung irdischen Reichtums groß geworden, mißt sich der Mittelklassenmensch selber das Verdienst bei, Wohl, Größe und Glück Englands geschaffen zu haben. Der individualistische Wahlspruch: „es handle jeder nach Belieben“ — so muß er sich sagen — hat recht behalten und wird das einzig Richtige sein. Das realistische Philisterzeitalter ist an-

gebrochen mit seinem Mißtrauen gegen alle Phantasien, seiner geistigen Trägheit, seiner Vorliebe für die Tatsachen, seiner Neigung, sich die Ziele möglichst eng zu stecken, seiner Lebensrichtung, die auf den menschlichen Durchschnitt eine besondere Anziehungskraft ausübt.

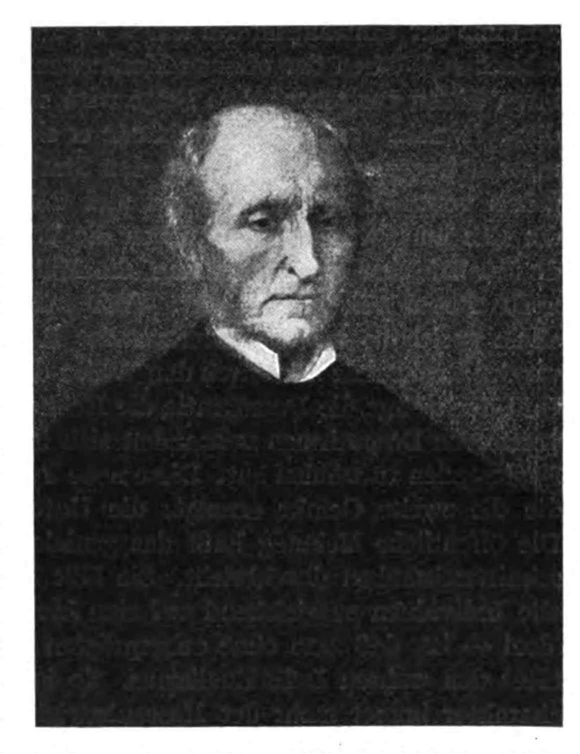


Abb. 90. John Stuart Mill. Nach dem Bildnis von Watts.

Diese Philisterzeit hat allen Sinn für die Schönheiten des Lebens verloren und ahnt in ihrer Selbstgefälligkeit nicht, wie häßlich die Welt ist, die sie schafft. Die Kunst geht eigene Wege und baut auf einsamer Insel ihr Reich der Schönheit. Aber die Industrialisierung hat Kunst und Gewerbe einander völlig entfremdet und aller Hände Werk der Stil- und Geschmacklosigkeit preisgegeben. Der Philister kann nicht mehr das echte Schöne bewundern, sondern nur noch die maschinelle Geschicklichkeit, die durch rasche und billige Herstellung Vorlagen eines unverstandenen Stiles nachzuahmen weiß; ist doch die berühmte Weltausstellung selber das lauteste Zeugnis für erdrückendes Protzentum und ohnmächtige Formengebung. Da hängen Tapeten, die „nach den besten Teilen der Elgin Marbles" nachgebildete Statuenfriese in chiaroscuro wiedergeben, häßliche Teppiche mit unruhigen Verschlingungen von Arabesken und Rosensträußen auf schwarzem Grund, berühmte Coventry-Seidenbänder mit einem Wirrwarr von Rosen, Petunien, gelben Kornähren und Gräsern auf gleicher Unterlage. Da stehen Möbel, triumphierend in strotzender Vulgarität: pompöse, geschnitzte und polierte Betten, mit schweren Vorhängen belastet, mit Silber eingelegte Ebenholztischchen, die sich bei näherer Betrachtung als billige Nachahmung für weniger Bemittelte verraten. Gegenstände der Goldschmiedekunst liegen auf, die in eine kindische Symbolik hineingezwängt sind: Traubenscheren in der rauhen Gestalt eines Rebstammes, Sahnelöffel in der Form eines Butterblümchens. Überall Geschmacklosigkeit! Auch die Entwicklung der weiblichen Tracht in der mittelviktorianischen Zeit — vom fürchterlichen Schnürleib, der um die Mitte des Jahrhunderts gilt, zur plumpen Krinoline des Jahres 1854 mit ihren komischen Abkömmlingen der sechziger Jahre bis zum engen Schlepprock vor 1880 — ist eine unaufhörliche Metamorphose der Häßlichkeit, während sich die Herrenkleidung 1855 durch Einführung der Hemdkragen und Krawatten unter das Zeichen ewig nüchterner Eintönigkeit und Langweiligkeit begeben hat.

So steht es um das soziale Sein und Geschehen in der mittelviktorianischen Zeit nach 1850! Und wiederum ist es neben dem sich abwendenden Idealismus der Individualismus, der den Zeitgeist in Verstandesformeln interpretiert und im System ausdrückt. John Stuart Mills (1806—1873) mathematisch logisch scharf ausgemessener Gedankenbau ist das best angepaßte Abstraktionssymbol jener Tage. Mill hat die Gesetze der Naturlehre auf die Geisteswissenschaften und die Ethik angewendet und ist dadurch ein Leugner der Freiheit des Willens geworden, der im gegebenen Moment das fest bestimmbare Ergebnis des jeweiligen Parallelo-

gramms der Umstandskräfte wäre. Er hat in seiner Nationalökonomie (1848) und in seinen ethischen Werken der offenen Konkurrenz das Wort geredet. Laßt die Kräfte frei waltend ihren Zielen zustreben! Die Folge wird sein, daß die beste und stärkste Kraft siegt. Leidet der Schwache darunter, so verbünde er sich mit den anderen Schwachen durch Kooperation, um ein Gegengewicht zu bilden den Starken gegenüber, die im freien Wettbetrieb voranzugehen vermochten. Kooperation und freie Konkurrenz sind die beiden treibenden Kräfte, die sich im wirtschaftlichen Leben die Wage halten. Das ist die weite Grenzabsteckung individualistischer Kraftentfaltung, die Mill in seinem berühmten Buche On Liberty (1859) noch einmal näher beleuchtet. Freie individuelle Entwicklung sieht er in der Demokratie allein gesichert, wo das Interesse der Regierenden mit dem der Regierten übereinstimmt, wo der Regierende nur durch den Willen der Wählermehrheit die Gewalt in die Hände nimmt. Und doch birgt die Demokratie die Keime zweier großer Gefahren in sich. Der im Altertum vertretene Despotismus verwandelt sich in ihr leicht in die Tyrannei jener Mehrheit, die die Regierenden zu wählen hat. Diese neue Tyrannei drückt sich in der öffentlichen Meinung aus, die die zweite Gefahr erzeugt: die Unterdrückung jeder individuellen Sonderentwicklung. Die öffentliche Meinung haßt das geniale Abnorme, das seinem Wesen gemäß alle Durchschnittsschranken durchbricht. Sie läßt keine starken Persönlichkeiten aufkommen, da sie alle Individuen ausgleichend auf eine Linie zu bringen wünscht. Ihr Ideal — das Philisterideal — ist, daß man ohne ausgeprägten Charakter sei. Der demokratische Individualismus tötet den wahren Individualismus. So hat Mill deutlich erkannt, daß der englische Volkscharakter immer mehr der Massenhaftigkeit erliegt — infolge des liberalen Automatismus. Die Mittel, die er zum Schutze der freien individuellen Entwicklung vorschlägt, sind nicht überzeugend. Er bleibt in der Formel der liberalen Staatsauffassung stecken. Der Staat soll sich nie in Bewegung setzen, um das Wohl des Einzelindividuums zu fördern. Nur, wenn er Unheil bei anderen verhüten kann, ist sein Eingriff in einen individuellen Machtbereich gegeben. Mills Freiheit hebt den Gegensatz zwischen Staat und Einzelwesen nicht auf. Sein Individuum ist ein luftiges Abstraktum, seine Gesellschaft kein Organismus, sondern eine Individualkollokation. Er selber ist ein einseitiger Auguste Comte, dessen positive Statik er übernimmt, dessen Dynamik mit ihrem fruchtbaren Entwicklungs- und Fortschrittsgedanken er aber gleichgültig beiseite läßt. Später allerdings wird er zu einem Übergangsdenker, der — vielleicht gerade unter Comtes Einfluß — den alten Individualismus allmählich zu einem Sozialismus verschiebt und damit auf die mit 1880 beginnende Zeit überlenkt. In seinem Utilitarianism (1863) gibt er das Prinzip des individualistischen Selbstinteresses teilweise auf und spricht von Selbstaufopferung, um das Glück der anderen zu fördern. Der jüngere J. S. Mill aber ist der von den Liberalen der mittelviktorianischen Zeit für sich in Anspruch genommene Philosoph des rationalistischen Individualismus.

Seine Anwendung der Naturgesetze auf die Geisteswissenschaften wird in kühler, streng physisch-mathematischer Weise auf das Gebiet der Geschichte übertragen von Henry Thomas Buckle (1821 bis 1862) in seiner History of Civilisation (1857—1861). Die Geschichtsdarstellung gibt sich hier als eine Comtesche Statik, als ein kausales Sein. Alle inneren menschlichen Vorgänge leitet Buckle von materiellen Ursachen ab. Der Entschluß, eine Ehe zu schließen, den man sonst triebmäßig am ehesten von Gefühlsmomenten abhängig machen möchte, hängt von äußeren Umständen ab. Er richtet sich nach der vorhandenen Nahrungsmittelmenge; läßt doch die Statistik erkennen, daß die Eheschließungen in einem festen Verhältnis zum jeweiligen Kornpreis stehen. Auf fruchtbarem Boden und in warmem Klima nimmt der Mensch wenig Nahrung zu sich und vermehrt sich schnell. Ist aber bei kleinem Bedarf unter vielen Menschen reichliche Nahrung vorhanden, so werden die Löhne niedrig gehalten. Die Verteilung des Reichtums und damit auch der Macht ist ungleich, die Klassenunterschiede sind groß und der Despotismus gedeiht. Die

indischen Völker sind durch ihr Klima und ihre Bodenbeschaffenheit dem Despotismus ausgeliefert. Diese Beweisführung stempelt Buckle zu einem Vertreter der materialistischen Geschichtsauffassung. Doch bezeichnet dies nur die eine Seite seiner Geschichtschreibung. Denn auch er ist wie Mill ein Übergangsdenker, aber in anderer Richtung, nach der Evolutionsidee hin. Er hat sich nicht nur Comtes Statik, sondern auch dessen Dynamik zu eigen gemacht und versucht, den Fortschrittsgedanken auf die Geschichtschreibung anzuwenden und so eine Entwicklungsgeschichte des Menschengeistes zu geben. Die moralischen Wahrheiten sind unveränderlich. Das stets wachsende menschliche Wissen aber ist die große Variante, an der der Geistesfortschritt gemessen werden kann. Tout le mécanisme sociale repose sur les opinions, hat schon sein Lehrmeister Comte erkannt. So versucht Buckle in einem zweiten Teile aus der europäischen Geschichte die Gesetze des Menschengeistes abzuleiten, bevor er zur eigentlichen Geschichte übergeht, die man nach Comte schreiben kann, ohne die Namen von Individuen zu erwähnen; denn auch für Buckle gibt es keinen Helden, da das Einzelwesen bei ihm nur insofern auftritt, als es ein Durchschnitt ist. Die Hauptgeschichte hat er aber nie geschrieben, da er über der Einleitung gestorben ist.

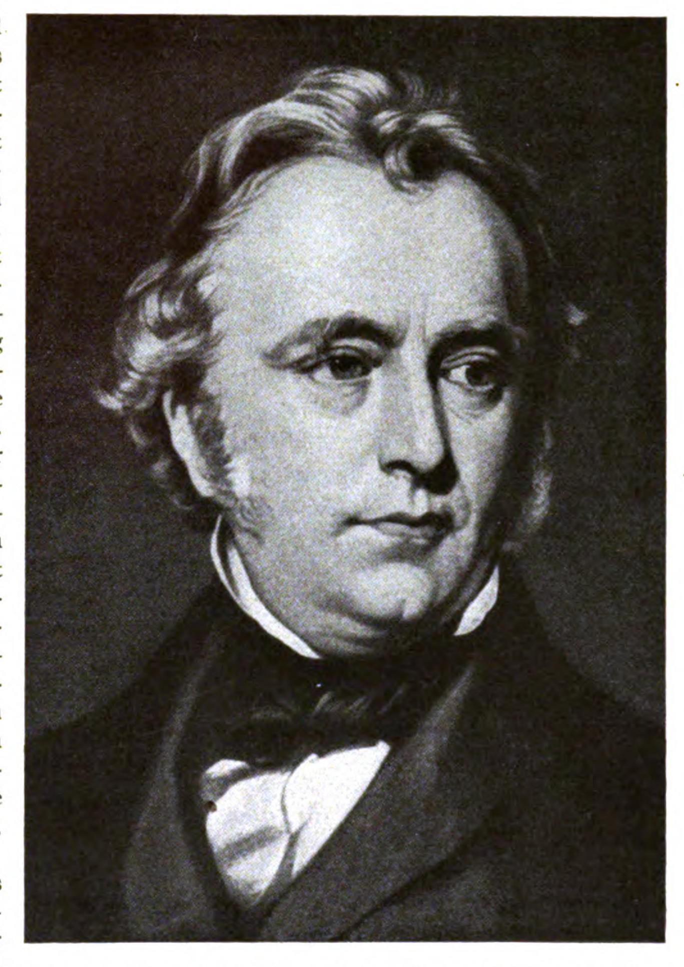


Abb. 91. Thomas Babington Macaulay. Nach dem Bildnis von Sir Francis Grant. (Aus Bookman 1906/7.)

Sein Versuch einer Zurückführung des geschichtlichen Geschehens auf statisch-dynamische Grundgesetze hat sich in sich selber erschöpft. Immerhin hat er in William Edward Hartpole Lecky (1838—1903) einen Nachahmer gefunden, der Buckles Ziel auf Seitenpfaden weiter verfolgt, in seinem Aufsatz The Declining Sense of the Miraculous, der als Einleitung zu seiner History of the Rise of the Spirit of Rationalism in Europe (1865) erscheint. Hier will er zeigen, daß der europäische Fortschritt auf der Entwicklung des Rationalismus beruht. Es ist Buckles Fortschrittsmaßstab, der zur Bewertung an die ablaufende Reihe des Geschehens angelegt wird; nicht nur hier, sondern auch in der History of European Morals (1869), wo er gegen Buckles Annahme der Stetigkeit ethischer Ideen polemisiert und eine Moralevolution aufstellt, sowie auch in seinem berühmten Lebenswerk A History of England in the 18th Century (1878—1890), das den Gang der politischen Ideen — Comtes „Meinungen" — verfolgt und in der beweglichen historischen Tatsachenfülle die Konstante und Variante loslöst! Eine Aufgabe, die auch den letzten der großen Utilitarier, den Agnostiker Leslie Stephen (1832—1904) gereizt hat, der uns einen Ausschnitt aus der englischen Gedankengeschichte — History of English Thought in the 18th Century (1876) — gegeben hat.

Der feste Glaube an das kausale Sein auf allen Gebieten, der Mill, Buckle und den jungen Lecky beseelte, hat an der Grenze der schönen Literatur halt gemacht. Zu einem naturalistischen Experimentalroman ist es in England nicht gekommen. George Eliot allein läßt in ihren Romanen eine gewisse Kausalitätsbegeisterung erkennen, die wie Comte, Taine und Zola zwischen Milieu und Charakter die unsichtbaren Verbindungsfäden spannt. Doch ist sie zu starke Romantikerin, als daß sie die Auswirkung der Gefühlskräfte in bloßen nüchternen Kausalitätsformeln auszudrücken wagte. Charles Reade bedient sich einer wissenschaftlichen praktischen Arbeitsmethode, die schwach an Zola erinnert.

Mills starrer philosophischer Radikalismus ist ein stolzer Bau, der die mittelviktorianische Gedankenarchitektur kühn überragt, aber nicht stört, da er ihr stilgerecht angepaßt ist und ihre nüchterne und behäbige, auf den leicht erreichbaren Durchschnitt gerichtete, in der Gegenwartsvollkommenheit aufgehende Lebensführung in straff gezogenem Riesenprofil begriffsmonumental vorführt. Es stehen also zwei Denkarten nebeneinander, die eine eine Steigerung der anderen. Der enthusiasmusfeindliche, im Durchschnitt ewig verharrende Lebensausblick des individualistisch liberalen Bürgers und, darauf erörternd höher aufbauend, die gedanklich alle Konsequenzen ausschöpfende mechanistische Verstandesphilosophie Mills und seiner Schüler. Die erste, in den breiten Mittelklassen eingenistete Denkart bildet die Voraussetzung zu der Geschichtschreibung Macaulays.

Thomas Babington Macaulay (1800—1859) ist der getreueste Vertreter der philisterhaften Selbstgefälligkeit der mittelviktorianischen Zeit, die für ihn der glänzende Höhepunkt menschlicher Entwicklung ist. Abstrakte Ideen haßt er. Als Philister fühlt er sich vom Normalen angezogen. In seinem Essay über Bacon (1837) verhöhnt er den Idealismus und singt das Lob der praktischen Nützlichkeit. „Ein Juchart in Middlesex ist besser als ein Königreich in Utopia." „Wenn wir eine Wahl treffen müßten zwischen dem ersten Schuster und dem Verfasser über den Zorn (Seneca), so würden wir uns für den Schuster aussprechen. Schuhe haben Millionen vor Nässe geschützt, und man kann zweifeln, ob Seneca je jemanden vor dem Zorn geschützt hat." Als Bewunderer des Normalen wählt er sich aus der Geschichte Englands die englische Revolution von 1688 und die Regierung Wilhelms III. und Marias, die er in seiner berühmten History of England (1848—1859) darstellt. Die englische Revolution bricht nicht mit der Vergangenheit, sie knüpft vielmehr ängstlich an sie an, entnimmt ihre Ideale nicht fernen vergangenen Völkern, sondern der Geschichte und den Bedürfnissen der eigenen Nation. Sie vereinigt „Umwälzung mit verjährtem Recht, Fortschritt mit Stetigkeit, die Energie der Jugend mit der Majestät unvordenklichen Alters". Sie ist der Sieg der Mäßigung, erkämpft durch Whigs, durch normale, praktische, typisch englische, nicht glänzende, fesselnde Persönlichkeiten, die Macaulay am besten begreifen und darstellen kann. Macaulay ist der Historiker ohne historischen Sinn, der Vertreter der pragmatischen Geschichtsauffassung, der das historische Geschehen aus den bewußten Handlungen einzelner Individuen erklärt und die Vergangenheit nach ewig sich gleichbleibenden Normen, die er selber dem goldenen viktorianischen Zeitalter entnimmt, mißt. Er sitzt über der Vergangenheit zu Gerichte und läßt den viktorianischen Philister selbstgefällig erkennen, wie herrlich weit er es gebracht habe. Allerdings ist er kein nüchterner Erzähler und Darsteller wie Mill. Üppige Farbenpracht durchleuchtet seinen Stil, der hell und durchsichtig glänzt gleich dem Kristallpalast, dem weithin sichtbaren Wahrzeichen jener an Geistesproblemen so durchaus armen Philisterwelt. Kontrapunktistisch streng und genial und doch volltönend, lösen sich seine antithetischen Perioden ab — in pompöser Sonorität in den beiden indischen Essays über Lord Clive und Warren Hastings. Aber die Bilder und Farben sind das rhetorische Blendwerk eines vollendeten Worttechnikers, dessen Herz am Werke nicht beteiligt ist.

Ähnlich realistisch zustimmend im Sinne des damaligen optimistischen Philisters haben andere Künstler die Tatsachenfülle der Zeit zur Form gemodelt. Der Dickens nach 1850 ist nicht mehr so sehr der warnende Carlyleschüler als der literarische Vertreter des goldenen bürgerlichen Durchschnittes, der den Mittelklassen humorvoll und sentimental zeigt, wie sie sind, der sie entzückend mimt und wohlmeinend hänselt. Wie anders hätte er denn ihr literarischer Liebling sein können! Thackeray, sein Rivale, ist der getreue Realist der

oberen englischen Gesellschaftsschichten, die er mit scharfem Stift zeichnet in ihren Schwächen und Torheiten, ihren Lastern und Häßlichkeiten. Er ist der Darsteller einer neuen Gesinnung, des häßlichsten gesellschaftlichen Erzeugnisses der Industrialisierung, des Snobtums, des verächtlichen Blickes nach unten, des bewundernden Schielens nach oben. Er ist der Vollender des großen Gesellschaftsbildes seiner Zeit, sein Werk der eigentliche Engländerspiegel. Das macht ihn aber nicht etwa zum zustimmenden rationalistischen Dolmetscher der Philistertage. Denn er gibt uns das Bild in der Verneinung. Seine Romane sind scharfe Satiren und somit idealistische Kritik des Lebens.

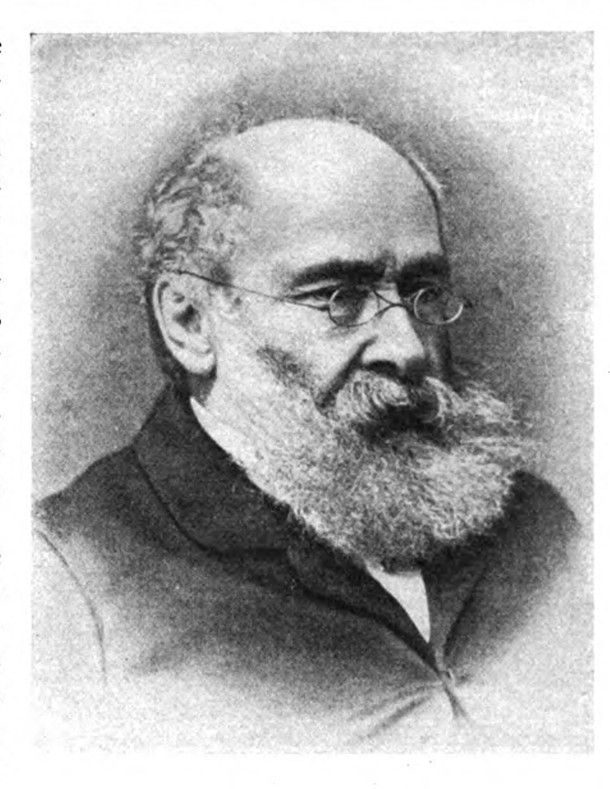


Abb. 92. Anthony Trollope. Nach einer Photographie. (Aus Bookman 1915.)

Zustimmend aber ist der phlegmatische Realismus des Vielschreibers Anthony Trollope (1815—1882), dessen Romane die harmlose, gesund materialistische Mittelmäßigkeit und die von abgedroschenen Seelenproblemen durchsetzte Langweiligkeit des kleinen Landadels und der Landgeistlichkeit episch phantasielos, gesprächstonartig wiedergeben, in tadelloser Anpassung an den Durchschnittsgeist der damaligen bürgerlichen Welt.

Selbst ein Dichter wie Tennyson, der seit 1850 als Poeta laureatus von Zeit zu Zeit laut schmetternde patriotische Fanfarenstöße offiziell in die Welt hinaustönen lassen muß, macht seinen Idealismus gelegentlich dem Philistertum mundgerecht. Süßlich häuslich ist sein Enoch Arden, dieser bürgerlich sentimentale, melodisch-visuell pompöse Odysseus-Versroman.

Diesen liberalen Gedankenbau mit seinem dem Trägheitsgesetz unterworfenen Utilitarismus, der die menschliche Gesellschaft nicht als organisches Wachstum, sondern als Aggregat fast gleich starker, unabhängiger Einzelwesen betrachtet, durchzuckt wie ein Blitz aus heiterem Himmel der alles versengende Gedanke der Evolution. Im Jahre 1859 veröffentlicht Charles Darwin (1809—1882) seine Origin of Species, wo zum ersten Male die Evolution auf dem besonderen Gebiete der Biologie richtig erkannt und in schlagender Weise auf ihre Ursachen zurückgeführt wird. Die Arten aller Lebensformen — auch die des Menschen — sind in beständiger Umwandlung begriffen durch natürliche Zuchtwahl, d. h. durch Anpassung an die Umgebung im Sinne des Fortlebens des Tüchtigsten. Darwin ist auf seine epochemachende Formel des Fortlebens des Tüchtigsten hingelenkt worden durch Malthus' anpassungsunfähigen und deshalb verhungernden Bevölkerungsüberschuß, zu gleicher Zeit (1858) mit dem Afrikareisenden Alfred Russell Wallace, der, ebenfalls von Malthus ausgehend, die Variation der Arten erkannt hat. Darwin hat nur die Ursachen der biologischen Evolution aufgedeckt. Er hat nicht etwa die Evolution als Weltanschauung verkündigt. Denn diese ist alt und bei den Griechen schon vor der kreativen Gedankenwelt vorhanden. Aber Darwins biologische Beweisführung ist so überwältigend, daß sie auf die Theologie überspringt und die geltenden Weltanschauungs-

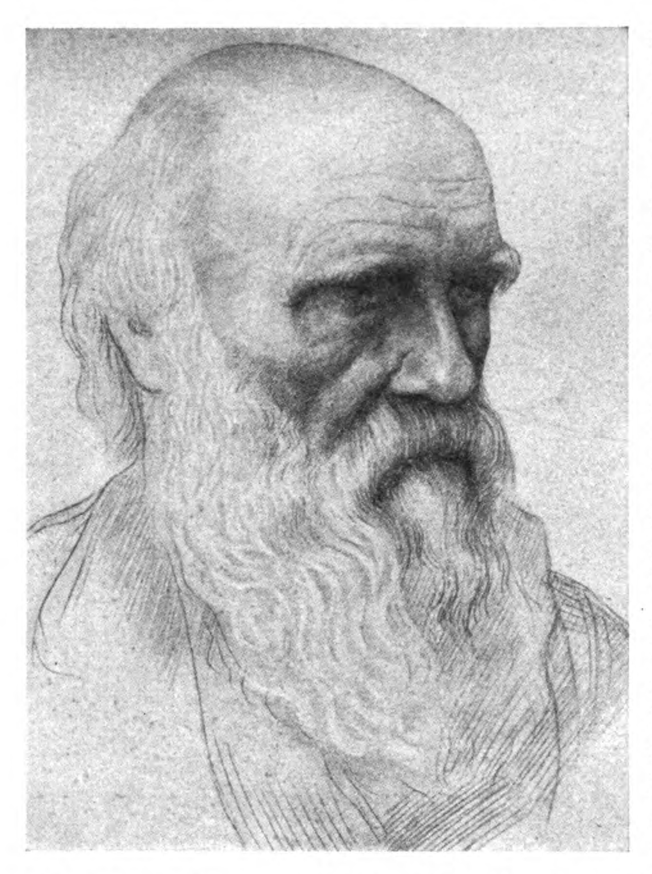


Abb. 93. Charles Darwin. Nach der Zeichnung von Alphonse Legros. (Aus Studio 1903.)

systeme in ihren Grundfesten erschüttert. Sie bedeutet somit doch einen Wendepunkt des Denkens. Alte vergessene Systeme kommen wieder zu Ehren. Comtes soziologische Evolution mit ihrer Statik und ihrer Dynamik, ihrem kausalen Sein und ihrem kausalen Werden, durch James Martineau und G. H. Lewes in England bekannt gemacht, erscheint in neuem Lichte. Sie ist die Wahrheit, die noch einer schärferen Begründung bedarf. Divinatorisch intuitiv hat vier Jahre vor dem Erscheinen des Darwinschen Buches Herbert Spencer (1820—1903) in seinen Principles of Psychology auf biologischer Basis eine alles umfassende evolutionistische Philosophie programmäßig gefordert. Jetzt baut er Darwins Formel von der natürlichen Zuchtwahl als „survival of the fittest" in sein eigenes System ein, stellt aber daneben als weitere Faktoren organischer Evolution die direkte Wirkung der Umgebung auf den Organismus und die ererbten Folgen des Gebrauches und Nichtgebrauches der Organe auf und macht sich in den First Principles (1862) ein System kosmischer Evolution zurecht, das die physischen Erscheinungen des Weltalls, des organischen Lebens, des Geistes und der Gesellschaft umfaßt. Dann wendet er das Evolutionsprinzip nacheinander auf die Biologie, Psychologie, Soziologie und Ethik an und türmt so ein riesenhaftes System der synthetischen Philosophie auf, dem in seiner Universalität nur Comtes Positivismus und Mills geplante, die physischen und „moralischen" Wissenschaften umfassende Universalphilosophie zur Seite gestellt werden kann. Spencers soziale Evolution fällt in ihren eigentlichen Grundlinien mit Comtes Soziologie — und ihren drei Stufen Mythologie, Theologie, Positivismus — zusammen, betont aber vor allen Dingen die prähistorische Phase. Seine Psychologie und seine Ethik bauen sich auf die ererbte Rassenerfahrung auf. Die Ethik steckt sich immer noch das utilitarische Ziel des Glückes, das jetzt evolutionistisch — Evolution führt zum höchsten Glücke! — erreicht wird. Urprinzip von Spencers synthetischer Philosophie ist allerdings nicht die Evolution selber, sondern das Prinzip der Erhaltung einer unerforschbaren Kraft, die hinter den Erscheinungen wirkt — das Leben nicht als Naturfaktum gesehen, sondern als evolutionistisch schaffendes transzendentales Urding. Aus dieser Krafterhaltung läßt sich das Evolutionsprinzip ableiten als Kräfteverschiebung und Stoffergänzung aus unbestimmter Gleichbeschaffenheit zu begrenzter Vielgestaltigkeit. Es gibt sich Spencers System als eine Riesenmechanik zu erkennen, bei der alle physischen Erscheinungen, alles Leben, aller Geist und alle Gesellschaft in Formeln des Stoffes, der Bewegung und der Kraft ausgedrückt werden.

Spencer hat realphilosophisch alle Möglichkeiten der Evolution ausprobiert. Was andere versucht haben, ist eine kleinere Verschiebung in Sondergebieten oder aber ein kräftiges Abrücken von Darwin auf sozialen und geistigen Wegen. So hat sein großer Verteidiger, der Zoologe Huxley, aus der Evolution andere Folgen gezogen in The Physical Basis of Life (1868), wo er die Bewußtseinsfrage anschneidet und in Evolution and Ethics (1893), wo er fast idealistisch den schrecklichen Daseinskampf der Evolution als Schwungkraft des sittlichen Lebens ablehnt. Nein! Der soziale Mensch, der ewige Rebell, bäumt sich auf gegen den grausamen kosmischen Werdegang, vor dessen gieriger Vernichtungslust er eine ethisch fühlende Menschheit bewahren möchte. Und Leslie Stephen unternimmt in The Science of Ethics (1882) eine Korrektur der Spencerschen Ethik, indem er an die Stelle des utilitarischen Glücksprinzips die soziale Lebenskraft setzt, deren moralischer Gehalt im individuellen und im sozialen Geiste ruht.

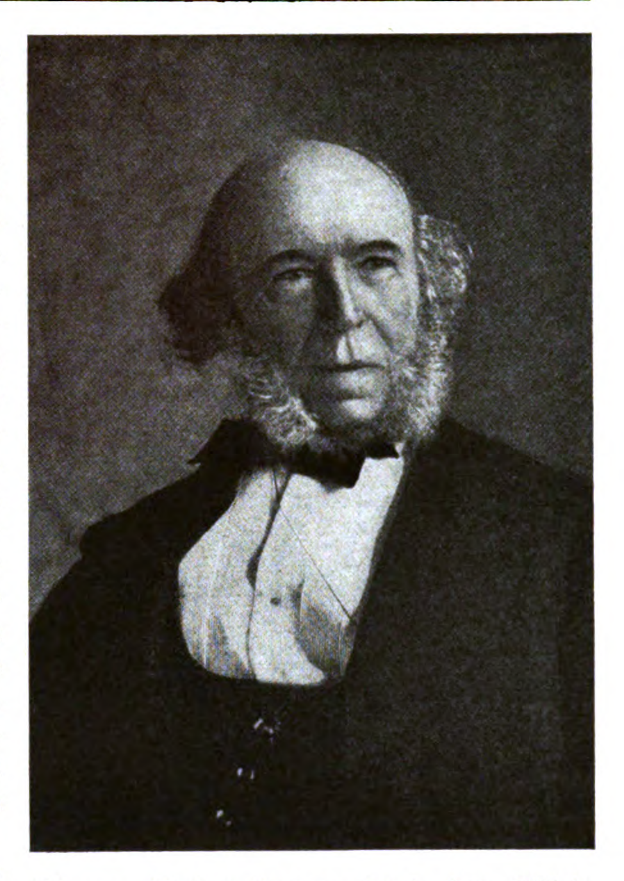


Abb. 94. Herbert Spencer. Nach dem Bildnis von Watts.

So bleibt in all ihrer Kühnheit Spencers evolutionistische Synthetik starrer Mechanismus und seine Gesellschaftslehre kalter Individualismus, in dessen Bankrott auch sein eigenes System hineingezogen wird.

Was für eine Zeitinterpretation liefert uns demgegenüber der die verhüllende Wand der Verstandesformen durchbrechende Idealismus? Er blickt oft an der Evolutionsfrage vorbei und holt sich die Weihe der Kraft in jenem starkseinwollenden und starkwerdenden, welterobernden und weltführenden Angelsachsentum, das der Puritaner Carlyle als völkischen Gegenwurf seines großen Heldengedankens seinen Zeitgenossen schon lange als Staatsziel vor Augen gehalten hat — oder der Idealismus greift mit Carlyle die individualistische Gleichgültigkeit an und setzt an ihre Stelle, Carlyle ergänzend, ein ästhetisches oder humanistisches Lebensideal. Imperialistisch fühlen und denken Ruskin, Charles Kingsley, Disraeli. Das Schönheitsideal vertreten neben Ruskin die Präraphaeliten, Rossetti und Morris. Humanistisch hoffen Matthew Arnold und Walter Pater. Oft aber sieht der Idealismus geradezu seine Aufgabe darin, sich mit Darwins Evolution auseinanderzusetzen und die idealistische Korrektur an ihr vorzunehmen, um so ein um so brauchbareres, mit den neuen Erfordernissen des Denkens im Einklang stehendes Lebensideal dem Liberalismus entgegenhalten zu können. Pater und Butler und Dichter wie Tennyson und Browning haben sich damit abgemüht. Am meisten aber hat Meredith mit diesem Problem gerungen.

Schon in seinem Chartismus und in Einst und Jetzt hat Carlyle imperialistische Zukunftsträume gesponnen. „Der Strom der Weltgeschichte hat seinen Lauf geändert;

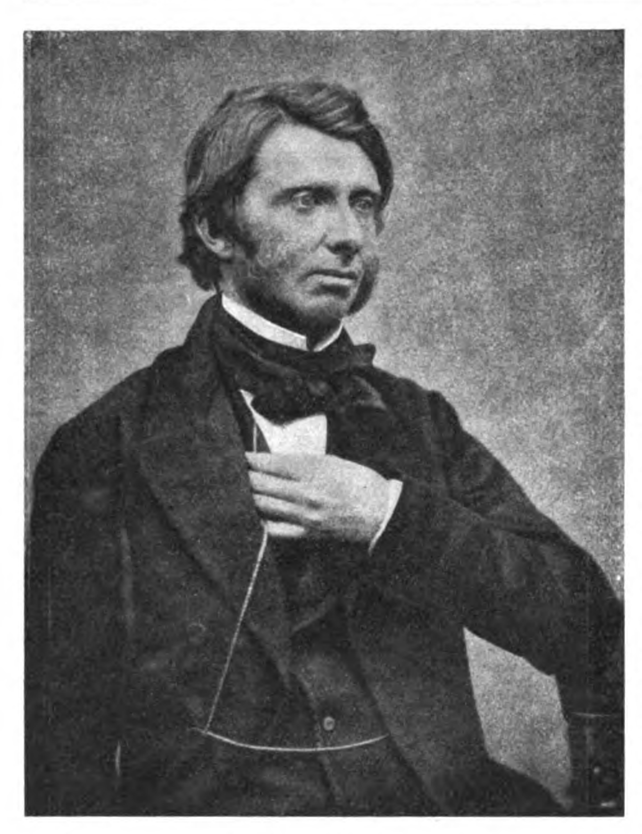


Abb. 95. John Ruskin. Nach einer Photographie.
(Aus The Works of J. Ruskin, Ed. by Cook and Wedderburn, Bd. 36.)

die Römer sind ausgestorben, die Engländer sind gekommen." Eine große Aufgabe harrt ihrer. „An mich und meine Kolonien — so sagt er später in den Latter Day Pamphlets (1850) — stellt die dunkle Zukunft die Frage: Seid ihr weise genug für eine so erhabene Bestimmung oder seid ihr zu töricht?" Und England ist weise genug. Denn es ist das gute, das gotterwählte Volk, dessen Weltbesitz nicht nur ihm, sondern der ganzen Menschheit dienen soll. Von der Ewigkeit ward es herabgesandt, „um mit seiner Geschichte einige Stellen im Strom der irdischen Zeit auszufüllen". Von Carlyle ausgehend, beginnt ein weihevoller angelsächsischer Staatskatholizismus, voll puritanischer Handlungsfreude, das nüchterne Klein-Engländertum zu durchleuchten. Am Anfang war die Tat und die Tat allein spendet Kraft für alles Schöne, für Kunst und Tugend und höchste Fähigkeit. So singt ein John Ruskin in The Two Paths (1859) das hohe Lied des Krieges, der die Völker erstarken läßt und weise macht, während Friede sie betrügt und verrät, des Krieges, der auch in dem Helden von Tennysons Maud (1855) der große völkische Seelenreiniger und Heilbringer ist. So hebt auch der uns schon bekannte Charles Kingsley in seinem Westward Ho (1855), dem frühesten Beispiel der imperialistisch gefärbten Abenteurerromane, den Lobgesang auf die Übermenschen der englischen Renaissance an, die — wie sein fiktiver, mit Carlyles Heldeneigenschaften ausgestatteter Amyas Leigh — tatendurstig über die Meere ziehen, um ferne Länder zu entdecken und zu erobern zum Ruhme und zur Mehrung Englands. So baut der Carlylebiograph James Anthony Froude (1818—1894) ein großes Geschichtswerk — History of England from the Fall of Wolsey to the Defeat of the Armada (1856) — zu einem imperialistischen Heldenepos des Tudorschen Übermenschenzeitalters aus, in dessen Mitte Heinrich VIII. als Carlylesche Heldenfigur steht. So entwickelt Disraeli in den siebziger Jahren in zahlreichen Reden ein großzügiges imperialistisches konservatives Parteiprogramm, durch das die englische Politik in das Fahrwasser der Romantik steuert. Doch ist trotz Kingsley und Disraeli dieser frühe Imperialismus eine nur einmal auflodernde Flamme, die im biederen individualistischen Klein-Engländertum erlischt. Eine stetigere Leuchtkraft besitzen Ruskins und seiner Schüler Schönheitslehre und Arnolds und Paters Humanismus.

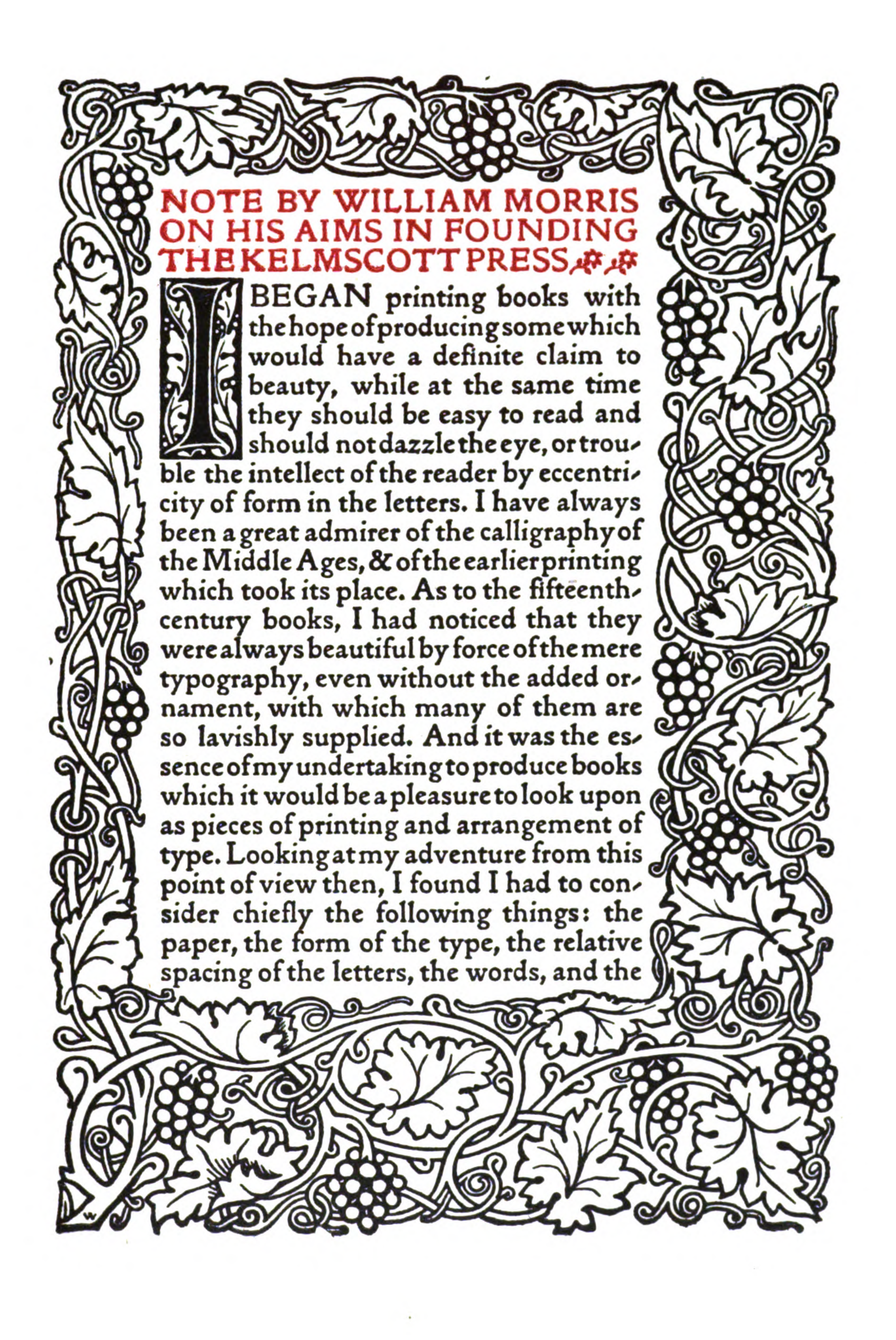
Carlyle eifert für die göttliche Gerechtigkeit auf Erden. John Ruskin verbindet mit dieser Leidenschaft des Künstlers Sehnsucht nach dem Schönen. Carlyle erträumt eine menschliche Gesellschaft, die sich im schönen Rhythmus treuer Kameradschaft bewegt. Ruskin sieht diesen schönen Gesellschaftsrhythmus nur in einem kunstgläubigen und kunsttätigen

Tafel IV.

Faksimile zweier von WILLIAM MORRIS auf der Kelmscott-Presse gedruckten Seiten.
(Nach G. Binz, W. Morris als Buchdrucker)



PSYCHE BORNE OFF BY ZEPHYRUS, DRAWN BY EDWARD BURNE-JONES & ENGRAVED BY WILLIAM MORRIS



NOTE BY WILLIAM MORRIS ON HIS AIMS IN FOUNDING THE KELMSCOTT PRESS

I BEGAN printing books with the hope of producing some which would have a definite claim to beauty, while at the same time they should be easy to read and should not dazzle the eye, or trouble the intellect of the reader by eccentricity of form in the letters. I have always been a great admirer of the calligraphy of the Middle Ages, & of the earlier printing which took its place. As to the fifteenth-century books, I had noticed that they were always beautiful by force of the mere typography, even without the added ornament, with which many of them are so lavishly supplied. And it was the essence of my undertaking to produce books which it would be a pleasure to look upon as pieces of printing and arrangement of type. Looking at my adventure from this point of view then, I found I had to consider chiefly the following things: the paper, the form of the type, the relative spacing of the letters, the words, and the

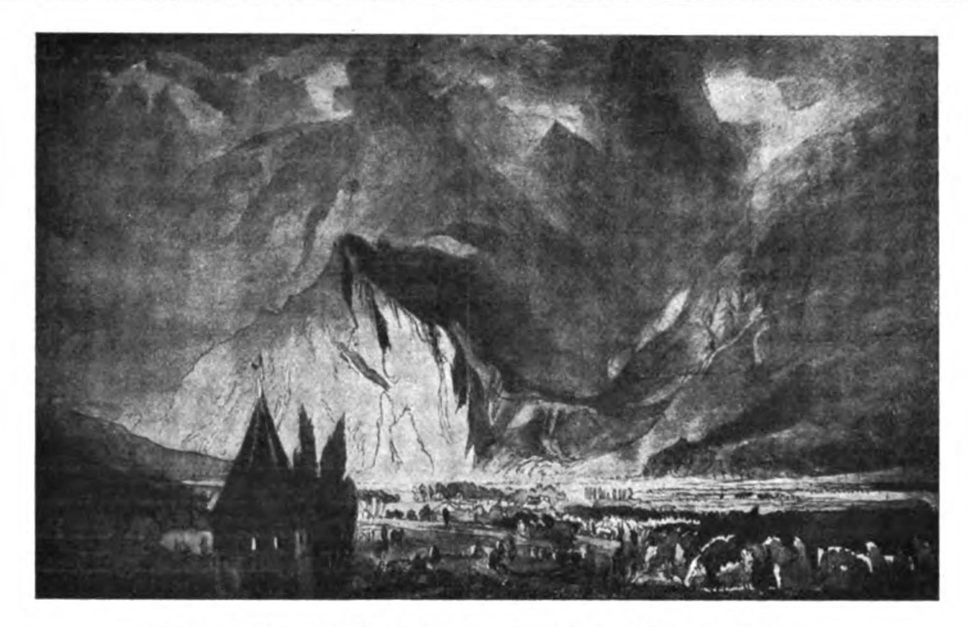


Abb. 96. Aquarell Ruskins von Castell und Ebene zu Thun.
(Aus The Works of J. Ruskin, Bd. 35.)

Volke gesichert. Denn Kunst ist der Ausdruck der völkischen Eigenart. Leben ohne Industrie — die die neue Zeit uns gebracht — wäre ein Verbrechen. Aber Leben ohne Kunst — die unsere Zeit uns geraubt — ist Brutalität. Schönheit in einer Welt gesellschaftlicher Gerechtigkeit, das ist, was Ruskin fordert. Nur eine wahrhaftige, von der Seele aus schaffende und deshalb den großen Schöpferwillen lobpreisende Kunst kann sie uns geben. Die Maler der Seele sind die größten. Fra Angelico ist himmlischer als Raphael. In unreifer Technik spricht aus den Bildern des Engelmönches jene glühende Sehnsucht, die in der Phantasie die inneren Formen schafft, während Raphaels vollendetes Können nur liebliche italienische Mütter, irdische Schönheiten, darzustellen weiß. Aus der Gotik spricht zu uns der lebendige Glauben eines ganzen Volkes, die reinste Hingebung und Aufrichtigkeit von Künstlern, die ihre Arbeit liebten. Die Paläste und Kirchen Venedigs verkünden den Mut und Glauben seiner früheren Größe, während die Sinnlichkeit seiner Maler von seinem Niedergang spricht, als sich seine Kunst von der Seelenwerbung der Sinnenfälligkeit zuwandte. Turners Größe beruht auf seiner tiefen, inneren, leidenschaftlichen Vision, die es ihm ermöglicht, Naturwahrheiten, nicht bloße Naturstücke, zu geben. Allerdings — und das beweisen Turners Landschaften am kräftigsten — muß der Erscheinungswelt gegenüber Treue gewahrt bleiben. Optische, geologische und meteorologische Ungereimtheiten sind unstatthaft. Die Phantasie darf die Wirklichkeit nur in Übereinstimmung mit deren tiefinnersten Gesetzen idealisieren.

Solche und ähnliche Gedanken entwickelt Ruskin in seinen ersten Werken, in den von Turner ausgehenden Bänden Modern Painters (1843—1860), in The Seven Lamps of Architecture (1849), in The Pre-Raphaëlite Brotherhood (1851) und vor allen Dingen in The Stones of Venice (1851—1853), wo wir sehen können, was für ein festes Band bei ihm Sitten-, Gesellschafts- und Schönheitslehre umschlingt. Äußere Schönheit ist nur möglich, wenn die Seele schön ist. In materialistischer Zeit wird die Volksseele und damit die Kunst häßlich. Was hier im Keime vorhanden ist, wird von Ruskin zu einer ästhetischen Gesell-

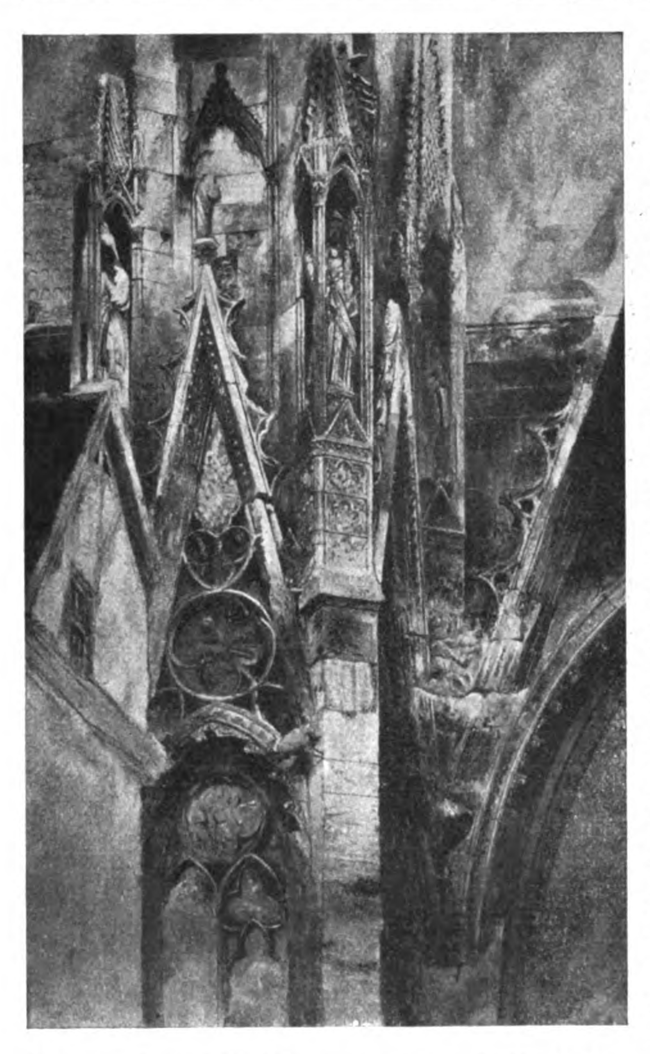


Abb. 97. Aquarell Ruskins vom Strebewerk der Kathedrale zu Rouen. (Aus The Works of Ruskin, Bd. 35.)

schaftslehre weiterentwickelt, die in A Joy for Ever — d. h. der ursprünglichen Manchestervorlesung The Political Economy of Art 1857 — in Unto this Last (1860), Munera Pulveris (1862—1863), Time and Tide (1867), Fors Clavigera (1871—1878) vorgetragen wird. Hier versucht er als Jünger der Schönheit eine Versittlichung und Vergeistigung der Nationalökonomie, die er nicht als getrennte, für sich dastehende Forschung, sondern nur als Teilstück einer großen Staats- und Volkslebenslehre gelten läßt. Nicht der homo oeconomicus, jene kalte Abstraktion des Wirtschaftlers, steht im Blickpunkt der Betrachtung, sondern der ganze lebendige Mensch mit allen seinen Kräften, mit jenen vergessenen Eigenschaften, die bei den wirtschaftlichen Handlungen ebenso wirksam sind wie andere: gegenseitige Anteilnahme der Mitbürger, ihre Bedürfnisse zu lieben und zu achten, wie geliebt und geachtet zu werden, ihr Gemeinsamkeitsgefühl, ihr scheinbar unvernünftiger Trieb, zuweilen lieber das Leben zu opfern, als es unter gewissen anderen erniedrigenden Bedingungen weiterzuführen. Was hat uns der Fortschritt der bisherigen Gesellschaft, die das Leben nur nach den Gesetzen des Angebots und der Nachfrage regelt und in der Anhäufung des materiellen Reichtums dessen Endzweck sieht, gebracht? Die Dampfmaschine, die Eisenbahn, die Spinnereien, die Kohlengruben haben die Menschen millionenweise verkrüppelt an Leib und Seele. Reich geworden sind die Fleißigen, die Entschlossenen, die Hochmütigen, die Knauserigen, die Behenden, die Ordentlichen, die Schlauen, die Phantasielosen, die Gefühllosen, die Ungebildeten. Arm sind geblieben die vollkommen Törichten und die vollkommen Weisen, die Trägen, die Unwürdigen, die Unterwürfigen, die Grübler, die Dummen, die Phantasten, die Feinfühligen, die Gelehrten, die Verschwenderischen, die aus Laune oder aus Trieb Bösen, die plump Schurkischen, die offen Diebischen und die im Grunde Herzensguten, Gerechten und Heiligen. Es gibt nur einen Reichtum, das Leben. Das Land ist das reichste, das die größte Zahl glücklicher und edler Menschenwesen aufrechterhält. Zum Fenster hinaus mit der Politik des Gehenlassens, öffnet die Tür der väterlichen Führung der Guten und Weisen! Der Mensch höre auf, eine Maschine zu sein. Alle Dinge sollen bewertet werden nach der Lebens- und Seelenmenge, die in ihnen liegt, und Bedarfs- und Schönheitsschaffen sollen zu identischen Tätigkeitsarten verschmelzen.



Abb. 98. Aquarell von D. G. Rosettis „The Tune of Seven Towers".
(Aus Studio 1916.)

Das ist der antikapitalistische platonische Schönheitsstaat, den Ruskin in einer farbenprächtigen, prunkgewandartigen Wortkunst fordert.

Schon vor ihm hat ein anderer die Kunst als Weltanschauung verkündigt: Dante Gabriel Rossetti (1828—1882), der die drastisch einfache Lehre vertritt, daß jeder Maler sein solle. Eine Persönlichkeit von fast dämonisch fesselnder Kraft weiß dieser Lehre überzeugenden Ausdruck zu verleihen. Als Protest gegen die herrschende Kunstrichtung schafft er Bilder von intensivster Gefühlsstärke und von einer unbedingten Naturtreue, die jedes Detail durch liebevolle Versenkung in dessen Schönheitsatome sorgfältig, in üppiger Farbenpracht aufbaut. Sinnliche und seelische Schönheit sollen hier platonisch eins werden. Doch liegt auf dem Sinnlichen ein stärkerer Akzent, als es einem Ruskin lieb sein könnte, ein Akzent, der bei langsamer Beschwerung später zur ästhetischen Bewegung und zu jener Auffassung von der Kunst um der Kunst willen führt, die Ruskin feindlich entgegengesetzt ist. Rossetti schöpft an den reichsten Quellen der Romantik, an der vorraphaelischen christlichen Malerkunst Italiens, an der keltisch-englischen Epik der Arthussage, die durch Tennysons Dichtung wieder bekannt geworden ist, und an William Blakes mystischer Dichtung und Malerei. Auf die Menschen seiner Umgebung übt er eine bezaubernde Wirkung aus. Er bildet den jungen Edward Burne-Jones zum Maler heran, der bald über ihn hinauswächst und zum führenden Künstler der neuen Bewegung wird. Er begeistert den jungen William Morris für die Malerei, Morris den großen Tatenmenschen unter den Präraphaeliten. Schon 1848 hat er sich mit den gleichalterigen Malern Holman Hunt, John Everett Millais und dem Bildhauer Thomas Woolner zur präraphaelitischen Brüderschaft vereinigt. Ihnen schließen sich kurz darauf andere Künstler: F. G. Stephens, James Collinson und William Michael Rossetti, später auch Burne-Jones und Morris an, während ein älterer Maler wie Ford Madox Brown und etwas später Dichter wie Coventry Patmore und Swinburne aus einiger Entfernung sympathetisch zuschauen. Wie nun 1850 ein Sturm der Entrüstung über die neue Malerschule losbricht, greift Ruskin ein und verteidigt in hoher Begeisterung die neue präraphaelitische Richtung. Aus guten Gründen, da er hier die Verwirklichung seiner eigenen Lehre zu erblicken glaubt!

Rossetti ist aber auch Dichter und auch hier von platonisch seelischer Sinnlichkeit. In Keats sieht er den Höhepunkt der englischen literarischen Entwicklung, die in ihm ihr absolutes Ende erreicht hat. Wer heute noch Dichtung in sich fühlt, muß sie in der Malerei ausdrücken, deren Entwicklungsmöglichkeiten noch lange nicht ausgekostet sind. Wie hat sein Schüler

Burne-Jones dieser Forderung nachgelebt, der motivisch so gerne das wiedergibt, was seine Dichterfreunde kurz vorher in der Wortkunst dargestellt haben! Er lebt wie Rossetti in der Arthuslegende. Er illustriert (1879) seines Freundes Morris herrliche Dichtung Das Irdische Paradies; er dichtet 1880 in Farben nach Swinburne auf seine Art ein Venuslob, er malt Robert Brownings Liebe in den Ruinen. Und Rossetti selber aquarelliert schon 1857, bevor Morris' Gedichte im Druck erschienen sind, dessen Blue Closet und Tune of Seven Towers. Holman Hunt interpretiert Tennysons Gedichte des Jahres 1857, darunter die bekannte Lady of Shalott und malt die Schlußszene zu Keats' St. Agnes Nacht. Rossettis und Swinburnes sinnenfälliger Symbolismus, der uns später beschäftigen wird, kehrt wieder in Burne-Jones. Da schreitet Amor als Vernunft verkleidet sinnenentzückend einher. Da wandeln Tag, Nacht, die Jahreszeiten und die Stunden wie Rossetti, Swinburne — und Elizabeth Barret Browning sie vorher als Gestalten erschaut. Hier steht die Einheit der Künste. Hier verbinden sich Leben und Kunst zu einem einzigen Schönheitsdasein. Hier bricht im rauhen Nebelland der mittelviktorianischen Zeit noch einmal die warme Sonne durch und treibt fieberhaft eine Blütenpracht, so üppig, wie sie England selbst in den Tagen der Hochromantik noch nicht gesehen. Wie mit dem frühen Dahinscheiden seiner Gattin der Todesschatten auf Rossettis Leben fällt, da verklärt er das Sterben in Kunst und Dichtung: in der schwärmerisch schönen Proserpina, die er aus den Zügen der Frau seines Freundes Morris herausschaut und in dem Sonettenzyklus Das Haus des Lebens, das er aus Oktaven und Sesteten luftig erbaut, wo die mystische Gemeinschaft mit seiner seligen Gattin eine Wohnstätte findet. Morris aber stellt im Irdischen Paradies Schönheitsbilder aus Antike und Mittelalter zusammen. Über blumenbeperlte Wiesen ziehen wild leidenschaftliche Ritter auf hehrer Fahrt zum leisen Klang des Virginals, gleich stilisierten, auf Teppich gewobenen Gestalten.

William Morris (1834—1896) ist „der Träumer der Träume" und doch der Mann der Tat. Schon früh vertieft er sich in Ruskins berühmtes Kapitel über das Wesen der Gotik in den Stones of Venice. Hier klagt der alte Meister, wie der moderne Mensch die Freude an der Arbeit, mit der er sein Brot verdient, verloren hat und nur noch auf den Reichtum als den einzigen Freudenverschaffer blickt. Hier steckt der Keim zu Morris' Lehre. Ruskins Gedanke wird in seiner Wesenheit gesteigert und erhält durch Morris die glückliche Formel: Die Kunst ist für den Menschen der Ausdruck seiner Arbeitsfreude. Diese Arbeitsfreude aber ist nur möglich in einem sozialistischen Staate — nicht in der platonischen Republik Ruskins. So denkt Morris 1892, wo er des Meisters klassisches Kapitel, das für ihn ein Evangelium ist, als Prachtdruck aus seiner Kelmscottpresse hervorgehen läßt. So beginnt er schon zu denken 1881, wenn er des Abends im stillen Zimmer sitzt, in seinem Kelmscotthause in Hammersmith, an dem die Themse ihre Wasser vorbeischiebt, und das Johlen und Grölen einer rohen Menschheit vernimmt, die unten in der Straße vorbeizieht. Nur seine reiche Geburt — so sagt er sich — hat ihn nicht auf die schmutzige Straße, sondern diesseits des Fensters in die Welt entzückender Bücher und schöner Kunstwerke gestellt. Das ist der ältere Morris, der Sozialist, der in die neue Zeitepoche nach 1880 hineinragt, der aber doch in der mittelviktorianischen Zeit wurzelt, die er nicht nur durch Worte, sondern aus seiner alles überflutenden Lebensenergie heraus mit Taten erfüllt. Im Jahre 1857 will er seine Zimmer in Red Lion Square, die er mit Rossetti gemeinsam bewohnt, ausstatten. Die Londoner Tischler und Tapezierer bieten ihm nur schauderhafte Häßlichkeiten. Da wird Morris sein eigener und später auch anderer Leute Architekt für Innendekoration. Bald lernt er alles mögliche in der Blumensprache der Ornamentik entwerfen: Tapeten, Stickereien, auch Möbel und Glasmalerien. Tiere und



Abb. 99. „Flora." Nach dem Entwurf von Burne Jones. Teppichweberei von W. Morris. (Aus Studio 1908.)

Gestalten gelingen ihm weniger gut. Hier müssen Webb und Burne-Jones nachhelfen. Nicht genug damit, Morris fängt selber an, nach den besten Mustern zu sticken — und später auch zu weben. Nach seinem Geschmack läßt er sich nach seiner Heirat mitten in einem mächtigen, üppigen Obstgarten des Kentischen Dorfes Upton das berühmte Rote Haus mit seinem steilen Giebel erbauen, dessen Inneres er nach seinem Herzen ausschmückt. Er gründet 1861 ein eigenes Geschäftshaus Morris, Marshall, Faulkner and Co., in Red Lion Square, wo Kunstgewerbeartikel, Glasmalereien, Kirchenornamente, Möbel, Wandbehänge, Gobelins, Tapeten — mit dem berühmten Granatapfelmotiv — nach seinen und seiner Künstlerfreunde Entwürfen hergestellt werden. Immer neue Arbeitsfelder entdeckt er für sich. 1871 fängt er an, Bücher mit Kunstschrift zu beschreiben und mit Miniaturen zu bemalen. Davon sprechen seine Prachtbände A Book of Verses und Fitz Geralds Omar Khayyâm. Vier Jahre später vertieft er sich in die Geheimnisse der Färberei, um für seine Textilarbeiten eine sichere Grundlage zu legen. Tag um Tag schafft er in der Fabrik des George Wardle in Leek, wo er seine Künstlerhände in die tiefe Indigoflut taucht. Er läßt eine Teppichflechterin aus Glasgow kommen, damit sie seine Arbeiterinnen in ihrem Handwerk unterrichte. Er geht auf die Herstellung orientalischer Teppiche und sogar auf das Weben alter Gobelins aus, das er durch langes Studium und fleißiges Üben erlernt. Oft verbringt er die Nacht in Merton Abbey in Surrey, wohin er 1881 seine Fabrik von Red Lion Square verlegt hat. Er steht um sechs Uhr auf und sitzt schon nach zehn Minuten am Webstuhl. So weiß er sich die Arbeit zu einer interessanten, ewig entzückenden Erholung zu machen. Fürwahr, sein Leben ist schön! Freude winkt ihm in seinem Londoner Kelmscottwohnhaus zu Hammersmith, wohin er nach reichem Tageswerk sich zurückzieht, in seinem prächtigen Sommersitz Kelmscott Manor House, wo er sich an der lieblichen Natur ergötzt und auf die Wasser der oberen Themse blickt, die hier an grauen Giebeln vorbeifließen, um 130 Meilen weiter südwärts sein schlichteres Stadthaus zu begrüßen. Immer aber wieder sehnt er sich nach der Arbeit zurück: nach Merton Abbey und später (1884) nach sozialer Tätigkeit auf der politischen Arena, von der er sich bald enttäuscht zurückzieht, um aufs neue in der tätigen Kunst die alte Freude zu suchen und zu finden. Er gründet 1890 die Kelmscottpresse, wo er in herrlichem gotischem Letterndruck aller Welt zeigt, wieviel sinnliche Schönheit in ein Buch hineingelegt werden kann. In Morris verspüren wir den geweihten Willen, riesenhafte Muskel- und Geisteskraft und unwiderstehliches Schönheitssehnen in einem hellen ineinsgerafften Tatenjubel sich auswirken zu lassen.

In Matthew Arnold (1822—1888) setzt ein feinsinniger humanistischer Oxforder Gelehrter, ein formenstrenger Dichter und Meister literarischer Kritik, seine Hoffnung nicht aus-



Abb. 100. Kelmscott Manor. Nach dem Aquarell von May Morris.
(Aus Bookman 1904/5.)

schließlich auf die Kunst, sondern weiter ausblickend auf die Kultur als den Wunder wirkenden Talisman. Goethe, dieser „klarste, breiteste, heilsamste Denker der Neuzeit", ist sein Lehrer. In seiner klassisch einfach und klar geschriebenen, von gesundem Menschenverstand beseelten Gesellschaftsphilosophie, Culture and Anarchy (1869), bekämpft er den Individualismus nicht als ein ethisches Unding — diesen Kampf überläßt er Carlyle —, sondern als eine Beengung, die wahre Kultur, ein vollendetes, reiches Geistesleben unterdrückt. Sein Ideal für das Leben des Einzelnen und der Gesamtheit ist die griechische εὐφυΐα, die fein gemischte Menschennatur, die die beiden edelsten Elemente — sweetness and light, wie sie Swift in seiner Bücherschlacht scherzweise nennt — in sich enthält, d. h. den wohllautenden Lebenston und geistige Schönheit und Freiheit, helle Erkenntnis und seelische Heiterkeit. Diesem Ideal steht aber das englische Volk mit seinen drei dem Quietismus verfallenen, dem Licht abgeneigten Gesellschaftsschichten: Barbaren, Philister und Pöbel, d. h. Aristokraten, Mittel- und Arbeiterklassen, ferner als irgendeine andere Nation. Denn der Engländer hat sich das doing as one likes, das „Tun, wie man will" zum Losungswort erkoren, das ihm aus seiner freiheitlichen Verfassung, auf die er stolz ist, in goldenen Buchstaben entgegenzuleuchten scheint. Das „Tu, wie du willst" ist aber ein verderblicher Grundsatz. Der alte englische Feudalismus, der unter völliger Wahrung des einzelnen Selbstwillens die Unterordnung unter das größere Ganze forderte, bestand auf der Anerkennung einer einzigen starken leitenden Staatskraft. Dann aber schwand der Feudalismus und es blieb nur noch das „Tu, wie du willst" übrig, das einzige Gebot, dem der heutige Engländer gehorcht, das Gebot, das ihn allmählich der Anarchie zutreibt. Im Puritanertum — dieser negativen Seite der englischen Renaissance — hat der Engländer das sittliche Element vertieft und gestärkt. Er hat gelernt, dem Teufel zu widerstehen und weltlichen Reichtum und innere Befriedigung zu erringen. Diese einseitige puritanische Vervollkommnung ist aber bloßer Hebräismus, d. h. Sittlichkeit und Handlungsfreude, Pflicht und Tatkraft. Es fehlt der Hellenismus, die allgemein geistige Entfaltung mit ihren Wesensarten „Süßigkeit und Licht". Wir haben zu viel hebräisiert, laßt uns wieder hellenisieren, ohne den

Hebräismus ganz zu verwerfen, der neben dem heute nicht mehr allein genügenden Hellenismus nötig ist.

Das große englische Kulturgebäude gilt es jetzt zu erstellen, da die materielle Grundlage durch ganze Geschlechter einseitiger Philister langsam gelegt und die körperliche Tüchtigkeit durch Generationen einseitiger Sportleute, die durch Jahrhunderte hindurch John Bulls Körper stählten, gesichert ist. Warum zögert ihr denn jetzt, den Tempel zu bauen? Warum begnügt ihr euch mit ein paar Fetischen wie Sittlichkeit und Sport im Privatleben, Freihandel im Wirtschaftsleben, die ihr maschinenartig verehrt, ohne zu merken, daß sie nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel zu höheren Zwecken sein können? Ihr sucht immer nur euer gewöhnliches, kleinliches Alltagsselbst zu verwirklichen. Euch fehlt das höhere Selbst, das die Ideale steckt. Den Willen eueres besten Selbst müßt ihr im Staate verkörpern, der euer Heiligstes und Tiefstes enthält, das wieder auf euere Alltäglichkeit zurückwirkt und so den Sieg eueres besseren Selbst über das gewöhnliche Ich erringen hilft. Arnolds Staat ist eine Versöhnung des sozialen mit dem absoluten. Allen soll die Kultur zugänglich gemacht werden. So schwindet der Individualismus. Demgegenüber sollen aber die Herrscher und die Geisteshelden regieren. Im preußischen Staate kann ein Friedrich Wilhelm III. mit einem Wilhelm von Humboldt und einem Schleiermacher zur Seite eine bessere Universität schaffen als ein Dutzend englischer Fleischer und Krämer, die, auf ihr Recht des „Tu, wie du willst" sich versteifend, unbekümmert um höhere Erkenntnis, rein hebräistisch sich in Taten stürzen.

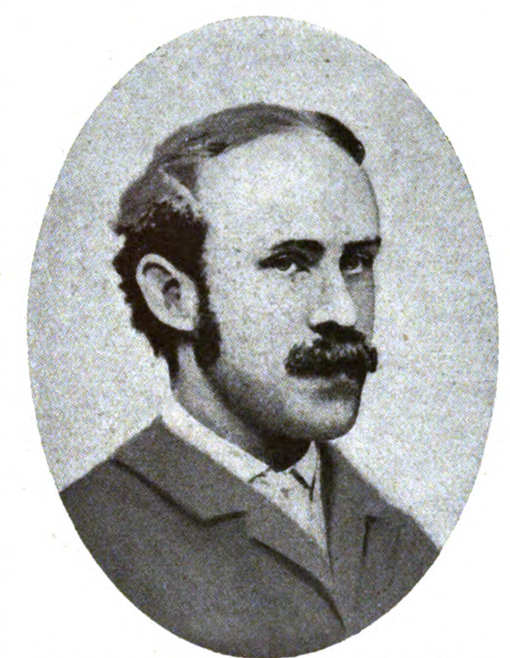


Abb. 101. Walter Pater. Nach einer Photographie.

Auch in seiner literarischen Kritik — die vor seiner Gesellschaftskritik liegt — empfiehlt Arnold mit dem Hellenismus, dem klassizistischen Ideal, die Probe zu machen und lieber bei den Franzosen als bei den Deutschen Rat zu holen, die den Engländern nur ihnen selbst verwandte Züge widerspiegeln. Wie er in seiner neuen platonischen Republik den Hellenismus dem Hebräismus aufpfropft, so versucht er als Kritiker Klassizismus und Romantik, Realismus und Idealismus miteinander zu versöhnen.

Dieses selbe Problem — den Hellenismus in der Moderne — hat auch ein anderer Oxforder Gelehrter, Walter Pater (1839—1894), 1867 in seinem Essay on Winckelmann angeschnitten, das Problem, das ihm Kunst- und Lebensfrage zugleich ist.

An Winckelmann bewundert er die Begeisterung für den Hellenismus, das schamfreie Beschauen der menschlichen Schönheit und die Goethesche Allgemeinheit und Heiterkeit. Aber dieses herrliche hellenische Ideal genügt den verwickelten Verhältnissen unserer Zeit nicht mehr. Aus Helenas Vermählung mit dem romantischen Faust entsteht Euphorion, die Kunst des 19. Jhhs., die Klassik und Romantik in sich selber vereinigt wie einst Goethe, zu dem Paters Winckelmannessay hinaufführt als zu dem Gipfelpunkt der modernen geistigen Entwicklung, Goethe, den er aber in ganz anderem Lichte als Carlyle sieht. Goethe hat sich die hohe Aufgabe gestellt, das moderne Leben zu zeigen, wie es vom magischen Netz der Notwendigkeit durchwoben ist im Lichtmeer alter Heiterkeit und Ruhe. Aber bei ihm überwiegt das klassische Moment, während Pater mehr der Romantik zuneigte, deren Darstellung er schon hier in geschickter stilistisch-dekorativer Steigerung nach Hegels Ästhetik zu geben versucht (s. oben S. 2). Er übernimmt auch Hegels Theorie der sich gegenseitig Schritt haltenden doppelten Evolution des Geistes und der Kunstformen und steuert so einen ersten Beitrag zu jener ästhetischen Evolutionsphilosophie, die ihn im Renaissancenachwort (1873) noch eingehender beschäftigt. Hier stellt er sich in die Reihe jener mittelviktorianischen Dichter und Denker, die — bewußt oder unbewußt — die idealistisch-künstlerische Angleichung der Evolution versuchen. Als Künstler will Pater die Evolution sehen. Er wendet sich von Darwin ab zu Hegel, der die Entwicklung als das Absolute hinstellte, das sich überall als ein lebendiges Pulsieren des Werdens und Sichwiederauflösens der Gegensätze zu erkennen gibt. Er greift auch zurück auf den alten Heraklit, der das Wort „Alles fließt" geprägt hat. Wo liegt nun aber beim Fluß der Dinge, den ich nie anhalten und

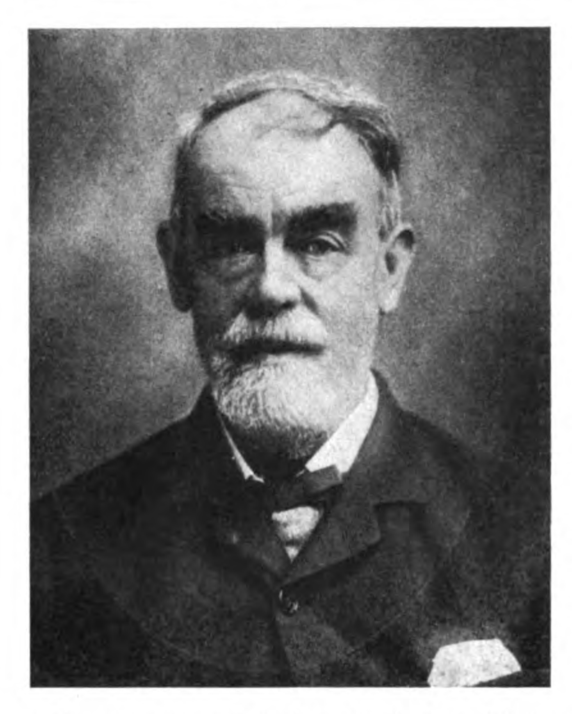


Abb. 102. Samuel Butler. Nach einer Photographie.

fassen kann, die Wahrheit? Pater findet die Antwort bei dem Sophisten Protagoras, der behauptete, daß beim beständigen Fließen der Dinge und Menschen für den einzelnen nur das wahr sei, was er im gegebenen Augenblicke mit seinen Sinnen erfasse, gleichgültig, was andere sehen. Daraus entwickelt sich bei Pater die eigenartige Lehre vom Augenblickseindruck, der für Künstler und Kritiker allein maßgebend sei. Durch Aristippos von Kyrene, der das Lebensziel in der Augenblickslust — in der μονόχρονος ἡδονή — erblickte, erhält Paters Impressionismus die epikuräische Wendung. In zwei Kapiteln seines Romans Marius, The Epicurean (1884) hat er seinen kyrenäischen Impressionismus ausführlich dargestellt, dessen Quintessenz schon vorher im Renaissanceschlußwort in gedrängter Form erscheint. Das Leben ist kurz. Es rauscht an uns vorbei. Da müssen wir jeden seiner Augenblicke mit möglichst vielen lustvollen Eindrücken erfüllen, immer im Brennpunkte stehen, wo die größte Zahl von Lebenskräften in reinster Energie auf uns einfließt. Die reichste Kräftespenderin ist die Kunst. Wer zu ihr geht um ihrer selbst willen, dessen Augenblicke wird sie mit höchster Eigenschaft erfüllen. Allerdings kann nur hohe Bildung den Menschengeist zu einem aufnahmefähigen Gefäß schönster Eindrücke erweitern. Wollt ihr — so ruft Pater im Marius in Ergänzung zum Renaissancenachwort den jungen Ästheten warnend zu – hier und jetzt hoch genießen, so seid seelisch vollendet für das, was hier und jetzt ist. So ist der brennende Evolutionsgedanke von Pater unbewußt so umgestülpt worden, bis er zu einem lebensfähigen Organ seiner ästhetischen Weltanschauung geworden ist.

Doch liegt die Grundnote seines Wesens tiefer als Evolution und kyrenäischer Impressionismus. In der Wärme einer orientalischen Mystik keimt die exotisch empfindliche Blumenpracht seiner Wort- und Ideenkunst empor, und was an Lusteindrücken von außen in seine Seele drang, schwebt wieder wie in Théophile Gautiers „Émails und Kameen" (1852) rückwärts in Raum und Zeit vernichtender orientalischer Einfühlung in das betrachtete Kunstwerk hinein, das wie das Mona-Lisa-Bild seines bekannten Leonardoartikels (1869) die Spuren der starken Gefühls- und Sinnlichkeitserlebnisse aller großen Leidenschaftsmenschen, die je auf Erden wandelten, in künstlerischem Niederschlag sympathetisch mystisch in sich aufgesogen hat.

In den siebziger Jahren tritt ein schrullenhafter, aber schöpferischer Denker, ein unvollendetes Genie auf, der Maler, Musiker und Dichter in einer Person ist und versichert ausdrücklich, er könne als Künstler die Darwinsche Entwicklungslehre sehen und darstellen: Samuel Butler (1835—1902). Sein Buch Life and Habit (1877) ist wohl die kühnste idealistische Evolutionsangleichung, die er, unbekümmert um naturwissenschaftliche Kenntnisse durch rein divinatorisch intuitive Kraft erzwingt. Die Lebewesen durchwandeln die Entwicklungsstufen, die Darwin erkannt hat, aber nicht etwa unter dem Druck der äußeren Lebensverhältnisse, durch natürliche Zuchtwahl, im Hinblick auf höchste Daseinskampftauglichkeit, sondern durch die Kraft der Gewohnheit, die unbewußtes Gedächtnis ist. Erfahrung und Gedächtnis der Art und Rasse werden durch den individuellen Tod nicht unterbrochen. Die in uns ruhenden endlosen einst gewesenen Selbst wirken in uns unbewußt weiter. Letzten Endes ist die treibende Urkraft aller unbewußt schaffenden Gewohnheit der Wille, der etwas werden will, dem sich der Glaube und die Macht, es zu werden, zugesellen. Wenn die Taube den Willen hätte, ein Pfau zu werden, so könnte alle natürliche Zuchtwahl der Welt sie nicht daran hindern. Setzen wir an die Stelle von Darwins Grundprinzipien, Erblichkeit und natürliche Zuchtwahl, Gedächtnis und Glaube und Wille, so erhalten wir Butlers System, das in dem Satze gipfelt: Leben ist Gedächtnis. Der Stoff, der sich erinnert, lebt. Der Stoff, der sich nicht erinnert, ist tot.



Abb. 103. Alfred Tennyson. Nach einer Skizze von J. Spedding.
(Aus Bookman 1908.)

In einem Roman The Way of all Flesh, der erst 1903 nach Butlers Tode veröffentlicht wurde, aber in den Jahren 1872—1884 entstand, versucht er seine Evolutionslehre, in menschliche Handlung umgesetzt, episch dramatisch darzustellen. Auf der einen Seite: Erblichkeit, d. h. das unbewußte Gedächtnis vergangener Wesen in des Helden Gehirn, im Bunde mit dem ewig schaffenden Willen! Demgegenüber: die äußeren Umstände, die verkehrte Erziehung, die bewußten Eingriffe der Eltern in sein Geistesleben! Das sind die Elemente, deren Zusammenprall das Romanproblem schaffen. — Bevor Life and Habit entstand, hat Butler 1872 eine eigenartige Utopie, Erewhon, geschrieben, die 1901 in neuer Form erschienen ist, wo in einem köstlichen Gemisch von scheinbar paradoxalem Unsinn, kühnster Spekulation und tiefster Erkenntnis das englische Geistesleben der Gegenwart und der Zukunft in grotesk grellen Lichteffekten beleuchtet wird. In Erewhon sind die Maschinen abgeschafft worden, weil man fürchtete, ihre unberechenbaren Entwicklungsmöglichkeiten könnten ihnen schließlich das Bewußtsein bringen und sie zu Tyrannen des Menschengeschlechtes machen. Der Professor an der dortigen „Universität der Unvernunft" führt im Sinne von Life and Habit aus, daß der Wille alle Änderungen im organischen Leben so schafft, wie die Maschinen entstanden sind: aus dem Bedürfnis heraus. Wie er die Dampfmaschine erfinderisch schuf, um mehr Kraft als das Pferd zu erzeugen, so entstanden in erfinderischer Genialität das Auge und das Ohr; denn alles Wachstum entsteht nur dann, wenn jemand etwas schafft. Die spätere Fortsetzung dieser Utopie, Erewhon Revisited (1901), gibt uns eine Butlerische evolutionistische Religionsphilosophie.

Künstlerisch viel plastischer als Paters und Butlers Korrekturen wirkten die Evolutionsangleichungen der beiden großen Viktorianer Tennyson und Browning. Tennyson vergeistigt die Evolution so lange, bis sie zu einem organisch verwachsenen Element seiner ganzen Weltanschauung werden kann, deren laute Wächterrufe sind: Ordnung und langsames Emporsteigen vom Guten zum Bessern. Merlins Halle im heiligen Gral hat er zum dekorativen Symbol seines eigenen Evolutionsbegriffes gemacht. Vier Skulpturengürtel an den Wänden! Unten Tiere, die Menschen erschlagen, weiter oben Menschen, die Tiere erschlagen, dann vollendete Krieger, zu oberst Menschen mit Flügeln, die sternenwärts streben. Das Ganze das Bild eines Geschlechtes, das der Gottheit entgegenwandelt! Robert Browning ringt nicht wie Tennyson für kosmische Harmonie und Ordnung. Er eifert als tiefgrabender Seelendurchdringer für die Selbstverwirklichung, die gleich dem Ton auf des Töpfers Rad langsam Gestalt gewinnt. Das Rad saust und spricht von Wandel und Wechsel. Aber Töpfer und Ton bleiben ewig bestehen. Das ist der Sinn der Evolution, die rollende Erscheinung ist, hinter der Kraft und Sein verborgen liegen.

Tennyson und Browning sind auf Seitenpfaden dem Fremdling der Evolution begegnet, haben sich mit ihm verständigt, um dann ihrer Wege ruhig weiter zu ziehen. George Meredith

(1828—1909) wandelt in ewiger Begleitschaft der Evolution. Darwins bleichen Entwicklungsgedanken durchstrahlt er mit der Licht- und Farbenglut einer ethischen Allbeseelung. Auf dem harten Wege der Erde — des „Realen" — wandelt das Blut — die Sinne — in Menschheit und Einzelwesen empor und gebärt das Hirn — den Geist —, aus deren beider Harmonie schließlich die Blume der Seele erblüht. Alles gesunde und starke Leben, auch das des Geistes, wurzelt in der Erde, im Blute, in den Sinnen. Doch der Geist sichtet von hoch oben und zersetzt durch sein Licht alle blicktrübenden Gefühlstäuschungswolken. Das Reale hat jetzt die hohe Weihe des Idealen empfangen. Der ehrgeizige Verstand, der um alle Erscheinungen den harten Reif logischer Fassung schmieden wollte, steht jetzt geadelt im Geiste. In ihm reichen Stoff und Seele sich die Hände. Denn von den höchsten Höhen des Geistes dringt das erkennende Menschenauge hinunter bis zum Fleische und, in der Seele Äonen rückwärts blickend, entdeckt es im Geiste den Stoff. Aufwärtsschaffend weist der Weg in Natur, Mensch und Gesellschaft. Alle Unvollkommenheiten durchleuchtet entwicklungsfreudig die ferne Morgenröte menschlicher Göttlichkeit. Davon singt Meredith in seinen Gedichten. Aber auch durch die Menschheit seiner Romane zieht sich die Evolutionskette Blut — Hirn — Seele. Seine dreistufenmäßige Menschheitsentwicklung erinnert an Comtes Dynamik mit ihren drei Stadien. Wie bei Comte erklimmt der Intellekt immer höhere, endlose Stufen, durchwandeln Gattung und Einzelwesen immer wieder die drei Stadien und ermöglicht es uns harte Übung, die Triebe dem Intellekt unterzuordnen, um so vom Egoismus zum Altruismus zu schreiten.

Seiner Zeitgenossin George Eliot (1819—1880) wird schon frühe nachgerühmt, das Entwicklungsgesetz in ihren Romanen erläutert zu haben. Auch sie, die Gattin des eifrigsten englischen Positivisten, G. H. Lewes, begeistert sich für Comtes Dynamik, der sie die Lehre vom Aufschwung der Sympathiegefühle entnimmt. Ihr Mill on the Floss ist ein im Comteschen und Spencerschen Sinne geschriebener evolutionistischer Erziehungsroman, wird doch hier die dem Menschen innewohnende ethische Entwicklungssehnsucht und nicht der erzieherische Druck als die treibende Kraft alles kindlichen und menschlichen Werdens erkannt, das gesetzmäßige Notwendigkeitsabwicklung ist und an und für sich weder gut noch böse sein kann. So sind alle ihre Romane nicht bloße Darstellungen eines menschlichen Durchschreitens lebendiger Erscheinungswelten, sondern ewig wechselnde menschliche Werdegänge, nicht in farblosem, rationalistischem Grund- und Aufriß gesehen, sondern hineingetaucht in das Farben- und Lichtmeer eines ethischen Idealismus, der als strahlendes Ziel von ferne leuchtet.

* * *

Die Jahre 1830—1880 zeigen uns ein individualistisches, in sich gekehrtes England. Fast alle seine Geisteshelden blicken zurück und in ihr Land hinein: der junge J. S. Mill, Macaulay, Dickens, Thackeray, Trollope, sogar der helle Matthew Arnold, der schönheitslechzende Ruskin und der evolutionsbegeisterte Herbert Spencer. Vorwärts, den Blick weltentlang, schreiten über die Schwelle der achtziger Jahre, den Jüngern die Fackel reichend, mit der sie in den Zerfall des politischen Individualismus hineinzünden: der spätere Mill, George Eliot, George Meredith und aus der Schar derer, die emsig Dogmen auflesen, prüfen, wieder wegwerfen und neu gestalten, der eigensinnige, erst heute geschätzte Samuel Butler. Und Carlyle? Sein Bild verwischt sich unserer Zeit immer mehr in den wechselnden Umrissen neuer Theorien. Ein Wolkenflor umhüllt seinen Stern. Er wird aber allen Völkern wieder strahlen, wenn sie den entwicklungsbedingten Gruppengeist überwunden und sich den Glauben an das edle Wollen und hohe Können einer starken Persönlichkeit zurückerkämpft haben.

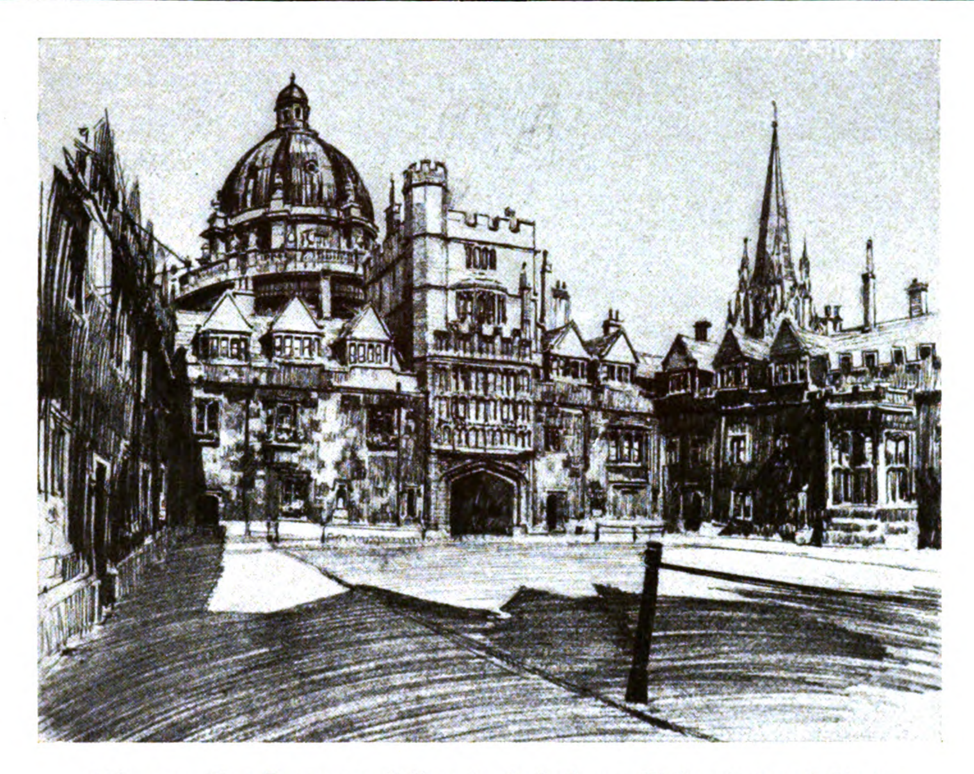


Abb. 104. Das Brasenose College in Oxford, wo Walter Pater studierte.
(Aus Studio 1904.)

XIX. INDIVIDUALISTISCHE POETIK.
DIE ENGLISCHE LYRIK UND VERSEPIK IM ÜBERBLICK, 1830—1880.

Auf dem Gebiet der Poetik fällt uns gegenüber der romantischen Zeit das Fehlen einer großen herrschenden Schule auf, wie sie Wordsworth und Coleridge begründet hatten. Die Kritik hat die Wandelgänge des seelenverbindenden Klosters verlassen, um sich in die Einsiedlerhöhlen des Individualismus zu zerstreuen. Der Glaube an die alten klassizistischen Regeln ist längst überwunden. Dennoch nimmt sich Matthew Arnold die Mühe, sie auf ihren Wert zu prüfen und für das Autoritätsprinzip eine Lanze zu brechen, und Coventry Patmore, der mystische Verklärer des sinnlichen Erlebnisses, pflanzt als Kritiker — Principle in Art 1889, Religio Poetae 1893, The Rod, the Root and the Flower 1895 (alle bedeutend früher geschrieben) — das Idol eines starren Dogmas auf, während E. S. Dallas und George Henry Lewes (1817—1878) — der letztere in seinem Aufsatz The Inner Life of Art 1865, wo er die feinsten, der Zeit weit vorauseilenden Betrachtungen anstellt — gegen den aristotelischen Lehrsatz ankämpfen, Dichtung sei wie alle Kunst Naturnachahmung. Das Natur- und das Fancy- and Imagination-Problem sind in den Hintergrund gedrängt worden. Lewes kommt auf das erste, Ruskin auf beide zurück. An ihre Stelle sind zwei Streitfragen getreten — die schon einen Romantiker wie Coleridge aufs eifrigste beschäftigten —: auf der einen Seite das Verhältnis der Ästhetik zur Ethik, auf der anderen der Relativitätsgedanke. Diese zwei Fragen bestimmen den Gang der Ideen bei den größten Kritikern der Zeit, bei Matthew Arnold, Walter Pater und Swinburne.

Die Verschiebung von dem einen zum andern Pol, von der Auffassung der Kunst als Dienerin der Sittlichkeit zu der modernen Gebärde der endhaften Künstler, die für die Kunst volle Selbstherrlichkeit beanspruchen, scheint sich also wie in Frankreich auch in England vollziehen zu wollen. Ruskin verteidigt mit der Leidenschaft des Fanatikers den alten Standpunkt. Arnold sucht und findet wie Kant, Schiller, Hegel und Cousin das ruhende Gleichgewicht zwischen beiden Kräften im Identitätsgedanken — Schön, Gut und Wahr sind in der Dichtung dasselbe. Pater redet (im Nachwort zur Renaissance) von der „Kunst um der Kunst willen", und Swinburne lebt in seinen Jugendgedichten dieser Theorie nach. Aber Pater macht in seiner spätern Kritik wieder rechtsum kehrt und marschiert ein gut Stück rückwärts, um auch seinerseits beim Identitätsgedanken einen Ruhepunkt zu finden. Zweierlei aber ist für die neue Kritik gewonnen. Die einseitige Betrachtung des Ideengehalts, wie die Romantiker sie gepflogen hatten, ist einer eingehenden Würdigung der Form gewichen, welche zum Ausgangspunkt der Erörterung gemacht wird und welche die Kritik bei Pater und Swinburne zu etwas Neuem, zu einem Kunstwerk für sich werden läßt. Daneben hat sich die Überzeugung bei fast allen Kritikern Bahn gebrochen, daß Form und Inhalt voneinander schlechterdings nicht zu trennen sind. Arnold spricht davon im Vorübergehen, und Dallas und Lewes legen beide großes Gewicht auf diesen Gedanken, der für Pater und Swinburne selbstverständlich ist.

Die Relativitätsauffassung — die Wahrheit ist nur beziehungsgemäß erkennbar — öffnet jedem der drei führenden Kritiker besondere Ausblicke. Arnold leitet daraus seinen individualistischen Klassizismus, Pater seinen kyrenäischen Impressionismus und Swinburne seinen sinnlichen Ästhetizismus ab.

In Frankreich hatte die literarische Kritik auf ihrem Weg zum Impressionismus eine breite Durchgangsstelle durchwandert: die historisch-naturalistische Schule Sainte-Beuves und H. Taines, wonach der Dichter aus seiner Zeit heraus zu verstehen und sein Gedankengebilde in die ununterbrochene Kette des Werdens einzugliedern ist. Diese Theorie — die uns in ihrer starreren Form als das Tainesche Dreieck „Rasse, Milieu, Moment" erscheint — hat ihren Schatten auch nach England geworfen. Arnold bedient sich der Sainte-Beuveschen Methode, wenn er es für gut hält, und Walter Bagehot (1826—1877), der dilettantische Individualist, macht in seinen lebendig geschriebenen Essays den Charakter und das Leben zu den strahlenden Leuchtpunkten seiner Kritik; er erfaßt, einer angeborenen seelischen Tiefschau vertrauend, die geistige Gebärde des ihn gerade beschäftigenden Dichters, zeichnet sie und versucht alles andere daraus abzuleiten. Im übrigen hat aber die naturalistische Methode in England nicht Wurzel fassen können. Sie stand zu sehr im Widerspruch mit der Eklektik des Zeitalters, dessen Eigenart Rechnung zu tragen der große Geschmacksrichter Matthew Arnold nie unterlassen hat.

Matthew Arnold war der philosophische Tiefblick und die universale Belesenheit und Gelehrsamkeit eines Coleridge nicht gegeben. Dafür aber durfte er stoische Ruhe, ungetrübte Klarheit des Denkens und gesunden Menschenverstand sein eigen nennen. Arnold hat kein einziges zusammenfassendes kritisches Werk hinterlassen. In kurzen, lebendig geschriebenen, fast gesprächsartigen Aufsätzen hat er seinen innersten Überzeugungen Ausdruck gegeben und sich nicht gescheut, ihm wichtig erscheinende Dinge mehrfach zu wiederholen. So entstanden seine berühmten Vorlesungen über Francis Newmans verfehlte Homerübersetzung (On Translating Homer 1861), seine kritischen Skizzen (Essays in Criticism 1865, 1869, 1889 und Essays in Criticism, Second Series 1881), sein Aufsatz über keltische Literatur (On the Study of Celtic Literature 1867), seine Einleitungen zu Ward's English Poets 1880. Was will Arnold in seiner Kritik? Unsern Sinn schärfen für das, was ewigen Wert behält, für die „bleibenden Verhältnisse" in der Dichtkunst. Er selbst hat alles literarisch Zweitbeste beiseitegeschoben und sich in den Mußestunden seines vielgeschäftigen Lebens nur an das wahrhaft Große gehalten. Wie er sollen auch wir richtig wählen



Abb. 105. Matthew Arnold. Nach dem Bildnis von Watts. (Aus Garnett and Gosse IV, 306.)

lernen. Das ist keine Kleinigkeit. Denn Dichtung ist die Religion der Zukunft. Sie deutet uns die Dinge, tröstet uns und richtet uns auf (The Study of Poetry). Sie ist die machtvolle und schöne Anwendung der Ideen auf das Leben; sie ist Lebenskritik, ist Schöpfung idealer Welten, die wir der Wirklichkeit gegenüber halten können, und ist deshalb in sich selber schon sittlich. Woran erkenne ich die große Dichtung? Am erhabenen Stil (the grand style), der erzeugt wird, wenn eine edle, dichterisch begabte Natur in Einfachheit oder Strenge einen ernsthaften Gegenstand behandelt (On Translating Homer), wobei die edle Wesensart in Stoff und Stil dasselbe ist (Study of Poetry). Erfüllt das englische Schrifttum diese Bedingungen? Nicht restlos. Wohl besitzt es Energie, Aufrichtigkeit und Phantasieglanz; es leidet aber — besonders in den Erzeugnissen eines Ruskin, Carlyle, Sterne, Swinburne, Shelley, gelegentlich sogar eines Milton und Shakespeare — an Laune, Exzentrizität, sprachlicher und emotioneller Unmäßigkeit und an Provinzialismus (On the Modern Element in Literature). Hier hilft nur eines: beständige Berührung mit den reiferen Literaturen. Mit dem Schrifttum der Franzosen, die einen angeborenen Sinn für das Angemessene und das logisch Richtige haben, der sie aus dem Provinziellen hinauftreibt in jene höhere Ebene, wo klassische Arbeit geleistet wird (Literary Influence of Academies). Mit dem Schrifttum der Griechen, dem tauglichsten aller, das beide Prinzipien in sich vereinigt: klassizistische Klarheit, Vernunft, Zurückhaltung und romantische Leidenschaft und Exaltation, und somit das Menschenleben in seiner Gesamtheit deutet. Dieses Ideal hat Sophokles erreicht: he saw life steadily and saw it whole. Könnte die zeitgenössische Literatur ein besseres Ideal haben? (On the Modern Element).

Wenn Dichtung Lebensbeurteilung ist, was ist literarische Kritik? Sie ist das Aufzeigen des Gegenstandes, wie er in Wahrheit an und für sich ist. Kritik soll das Beste von dem wissen, was in der Welt erdacht wird, und es verbreiten. Dann ergießt sich ein Strom wahrer und neuer Ideen in die Menschheit hinein und bringt sie in Bewegung. So sind die schöpferischen Epochen in der Literatur entstanden. In ganz Europa schafft sich heute der kritische Geist Bahn. Auch England muß ihm Raum gönnen. Die Kritik bewahrt den Menschen vor hemmender und erniedrigender Selbstzufriedenheit, indem sie sein Gemüt bei der absoluten Schönheit und der Gemäßheit der Dinge verweilen läßt (Function of Criticism). Allerdings wird die Kritik das hohe Ziel der Erkenntnis des An-und-für-Sich eines Gegenstandes nie erreichen. Denn all unser Wissen hat nur beziehungsgemäße Geltung. Der Wert der Wahrheit hängt vom Beobachter und seinem Standpunkt ab. Welches ist nun in Arnolds Augen der empfehlenswerteste Standpunkt? Goethes weltbürgerliches Zentrum, das uns über die Irrungen politischer, religiöser und nationaler Engherzigkeit hinaus zu helleren Himmelshöhen emporblicken läßt. Wir sind eine einheitbildende Gruppe zivilisierter Völker, die gemeinsamen Zielen zustreben, ihre eigene Vergangenheit und sich gegenseitig kennen. Der schönste Gedanke, den Arnold England geschenkt hat!

Arnolds Stellung ist die des individualistischen Klassizisten. Klassizist ist er, wenn er die Wertskala in die Hand nimmt und im Namen der Autorität, Aristoteles und die Griechen zitierend. die Werke nacheinander abwiegt, wenn er, bevor er sein Urteil fällt, Vergleichungen anstellt mit den anerkannten Meisterwerken dieser oder jener Sprache, wenn er sich an die großen Meisterkritiker um Bestätigung seines Urteils wendet, wenn er sogar so weit geht, vier ganz kurze erhabene Stellen aus vollendeten Dichtungen — Homer,

Dante, Shakespeare, Milton — uns als ewig geltende Maßstäbe zum beständigen Herumtragen zu empfehlen, damit wir sie in jedem gewünschten Augenblick an ein neues Objekt anlegen können (Study of Poetry). Individualist ist Arnold, wenn er sich bei aller Beugung vor klassizistischer Autorität auf seinen lebendigen ästhetischen Sinn verläßt, wenn er immer wieder Schönheitsbeispiele zitiert, wenn er die vier ewigen Maßstäbe nach seinem eigenen Geschmack wählt. Demgegenüber mindert sich der naturalistische Einschlag seiner Kritik bedeutend herab. Er hat nur zweimal in seinem Gray- und seinem Heineaufsatz die Methode Sainte-Beuves, für den er eine große Bewunderung hegte — man beachte seinen Nachruf auf den Franzosen! —, angewendet, aber durchaus impressionistisch subjektiv. Gray durfte nicht gedeihen, weil er in seiner Zeit nicht Wurzel fassen konnte. In jedem schöpferischen Werke haben zwei Kräfte ihre Spuren hinterlassen: die Persönlichkeit des Dichters und das Geistesklima seiner Zeit. Von diesem letzteren verspüren wir bei Gray nichts.

Arnolds Einfluß in England als Kritiker war gewaltig. Seine Aussprüche sind zu allgemeinen Wegleitungen geworden. Selbst von ihm abweichende Kritiker knüpfen gerne an eine Arnoldsche Äußerung an, um von dort aus Richtung auf neue Ideen zu nehmen. Seinen Gedanken „Dichtung ist Religion" hat schon 1857 Elizabeth Barrett Browning vorweggenommen in ihrer Aurora Leigh, dem „Buch, in das ihre tiefsten Überzeugungen in bezug auf Leben und Kunst hineingewandert sind". Arnolds Ruf vom kritischen Zeitgeist des 19. Jahrhunderts ist von dem heute vergessenen Eneas Sweetland Dallas (1828 bis 1879) aufgefangen worden, der 1866 in seiner Gay Science eine neue, gegen Aristoteles gerichtete Theorie der literarischen Kritik entwickelt hat, die für ihn die Wissenschaft von der Lust ist. Walter Pater empfiehlt 1876 in seinem Romanticism wie Arnold die glückliche Vereinigung von Romantik und Klassizismus, die er in Sophokles' Philoktetes vollzogen sieht, nachdem er schon 1873 in seiner Vorrede zur Renaissance den Arnoldschen Satz vom kritischen Zeigen des Gegenstandes, wie er in Wahrheit an und für sich sei, herausgehoben hat, um von dort auf seine Eindruckslehre loszumarschieren. Diesen selben Satz faßt Oscar Wilde 1890 an in seiner Plauderei The Critic as Artist, der er ursprünglich den Titel The Function and Value of Criticism gegeben hatte — ein beabsichtigtes Echo der fast gleichlautenden ersten Kapitelüberschrift in Arnolds frühester Essayreihe — und widerlegt ihn (S. 141); denn die höchste Kritik sei die subjektive, die, dem Werk impressionistisch gegenüberstehend, stets nur ihr eigenes, nicht das Geheimnis eines andern enthüllen wolle. Wilde hat den Finger auf die schwache Stelle in Arnolds kritischem Bau gelegt, den klaffenden Widerspruch aufgedeckt zwischen den beiden Forderungen „absolut" und „relativ".

Wie Walter Pater sich einen epikureisch gerichteten Impressionismus zur Weltanschauung gemacht hat, haben wir schon gesehen (siehe oben S. 176). Die Zeit webt und entwebt unser Sein. Wir selber können nur Eindrücke in den isolierenden Turm unserer Persönlichkeit abfangen. Dieses Gedankenbild ist in Pater sekundär entstanden aus der Relativitätsidee, deren Wichtigkeit er schon 1866 in seinem Essay über Coleridge betont hat. Die Anwendung auf Kunst und Literatur war sofort gegeben. In gedrängtester Form vollzieht sie sich in seiner bekannten „Vorrede" zur Renaissance (1873), wo die Fragen uns entgegenklingen: Was ist dieses Lied oder dieses Bild, diese fesselnde Persönlichkeit in Leben oder Buch für mich? Welche Wirkung übt es in Wahrheit auf mich aus? Pater sieht in jedem Kunstwerk aufnahmefähige Gefäße von Geheimkräften (virtues), die im Eindruck auf uns wirken. Der Kritiker verspürt sie, löst sie los von den andern Kräften und deutet sie. Paters spätere kritische Abhandlung über den Stil — On Style 1888 — ist ein eigenartiges Zickzack, ein kühnes Vorwärts und ein schüchternes Rückwärts. Er enthüllt sich hier als ein Hoherpriester der Form, der mit der Eifersucht eines Verliebten den Worten ihren echten Wert bewahrt. Er nähert sich dem französischen Kultus der Wortkunst und stellt Flaubert als den großen Meister hin, der für jeden besonderen Fall an das Dasein des besten und einzig richtigen, des unvermeidlichen Ausdrucks glaubte, dessen Entdeckung nach Überwindung großer Schwierigkeit möglich wird. Die Kunst ist ihm zur Funktion geworden. Aber die Oberfläche seines Ästhetizismus durchschimmert die Sittlichkeit. Der Künstler stellt die Wahrheit als seinen persönlichen Gefühlsinhalt dar. Die Haupteigenschaft der Kunst ist und bleibt deshalb die Wahrheit. Alle dichterische Schönheit ist letzten Endes Wahrheitsglanz. Sie veredelt und stärkt uns in unserem irdischen Leben.

Mit Swinburne kehren wir zur rein ästhetischen Kritik zurück. Schon vor Pater hat er die Formel l'art pour l'art in seinem Aufsatz über William Blake (1863 begonnen, 1868 veröffentlicht) angewendet, wo er (S. 100) ausruft: Art for Art's sake first of all. In dem Aufsatz über Victor Hugos L'année terrible 1872 (Essays and Studies, S. 41) gibt er der Formel seine persönliche Deutung. Die Lehre, sagt er, ist richtig in ihrem bejahenden, falsch in ihrem verneinenden Sinne, gesund als Behauptung, ungesund als Verbot. Die Kunst hängt von sich selber ab und von nichts anderem über oder unter ihr. Sie steht und fällt gemäß

ihrem eigenen Gesetz und ist ihm allein verantwortlich. Nach keinem andern kann sie verurteilt oder verteidigt werden. Sind die besonderen Gesetze und Bedingungen einer bestimmten Kunst nicht erfüllt worden, so ist das Gedicht, das Bild, die Statue verfehlt und mag die Absicht des Künstlers noch so hoch und edel gewesen sein. Die Regeln der Kunst, die nur die Tat, das Werk gelten läßt, sind nicht die Regeln der Moral, die nur nach Absicht und Motiv wertet. Zuerst also Kunst um der Kunst willen! Alles andere gibt sich dann von selbst, auch das Sittliche, wenn sich dessen Einflechtung innerhalb der ästhetischen Gesetze bewerkstelligen läßt. — Von Pater und Swinburne schlagen sich Brücken zu der modernen Kritik Oscar Wildes.

Halten wir nun dem Idealbild der Kritik das Wirklichkeitsbild der englischen Dichtung im „Zeitalter Matthew Arnolds" gegenüber. Zeigt es dieselben, zeigt es ähnliche Züge? Mit dem Sinken des großen Dreigestirns Shelley-Keats-Byron schien die Romantik im Epigonentum erlöschen zu wollen. Der Lebensrhythmus hätte es nun verlangt, daß eine klassizistische Gegenbewegung kräftig einsetzen würde, deren Notwendigkeit Matthew Arnold in seiner Kritik betont hatte, deren Verwirklichung er schon vorher in seiner eigenen Dichtung glaubte gegeben zu haben.

Matthew Arnold (1822—1888) fing bei der unklassizistischen Bekenntnispoesie an und endigte in der klassizistischen, unpersönlichen Sachdichtung. Durch Selbstzucht hat er seine romantisch jugendlichen Neigungen und Weltschmerzstimmungen überwunden. Seine Gedichte lassen uns denn auch eine Stufenreihe verschiedener Stimmungen verfolgen: Enttäuschung, Ennui, Verzweiflung — in der Liebe, im Glauben, im Selbstvertrauen —, Gleichmut, stoisches Dulden, Hoffnung und Genesung. Ergreifender als die Liebesklagen — die uns aus dem schönen „Isolation" entgegenklingen — sind die traurigen Rückblicke auf die Palastruinen des Glaubens, in denen ihm eine Andacht nicht mehr möglich ist. Davon zeugen The Buried Life, The Grande Chartreuse, Dover Beach und die längere Dichtung Empedocles on Etna (1852). Empedocles, der alte Wahrheitsucher, Vertreter einer mechanisch-materialistischen Weltanschauung, der sich nach Erkenntnis der Nichtigkeit aller Dinge in den Krater des Ätna stürzt, ist dort hingekommen, wo ein willensschwacher, ungezügelter Arnold auf dem Wege seiner Enttäuschungen hätte landen müssen. Aber Arnold hat das alles — auch das Altwerden in der Jugend (man lese Growing Old oder Despondency) — überwunden und das Carlylesche „Zentrum der Indifferenz" erreicht (vergleiche „Resignation"), wo die innenschauliche Selbstzersetzung des Ich aufhört und Richtung genommen wird auf das Nicht-Ich. Die Natur aber, deren Einzelerscheinungen er in aller Schärfe sieht, spricht ihm nicht wie seinem Meister Wordsworth von warmer Liebe und milder Leitung, sondern wie zum Teil auch bei Meredith von strenger Kälte, Rätselhaftigkeit und Grausamkeit (Sonnet inscribed to a Preacher). Somit gibt uns der pastorale Zauber der Idyllen The Scholar Gipsy und Thyrsis — das letztere eine Elegie auf seinen toten Freund Arthur Hugh Clough —, die beide die Oxforder Landschaft lächeln und leuchten lassen, Arnolds eigentliche Naturauffassung nicht getreulich wieder. Sie führen uns durch sonnige Feiertage in dem öden Jahrgang streng sittlicher Düsterkeit. Wenn ein Teil der Natur ihm Worte der Aufmunterung zurufen kann, so sind es die sonnumkreisenden Sterne, die zum Ausharren, zum Fleiß, zur Arbeit und zur Ruhe mahnen (Summer Night, Self Dependence, Quiet Work). Im übrigen kommt ihm die höchste Tröstung nicht von der Natur, sondern aus einem sittlichen Kraftzentrum im eigenen Herzen (East London, The Better Part, Rugby Chapel). Diese Kraft hebt ihn über die Natur und sein eigenes Selbst mit seinen Leidenschaften und Beschwerden hinaus und läßt ihn den Gang der weiten Welt und der ganzen Menschheit überblicken. Dieser Einsicht gehorchend, gestaltet Matthew Arnold seine Dichtung von nun an immer unpersönlicher und sachlicher. Die Loslösung von den Leidenschaften des eigenen

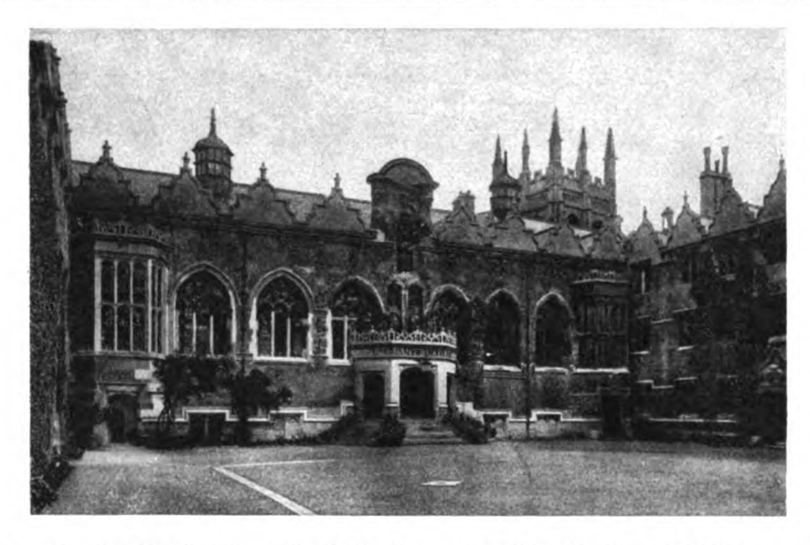


Abb. 106. Das Oriel College in Oxford, wo Arnold und Clough Fellows waren.

Ich verrät schon Tristram and Iseult (1852), wo der Held und seine königliche Geliebte von der Leidenschaft verzehrt werden, bis sie zu Schatten heruntersinken, während die weiße Isolde als Bild des traurigen, aber gelassenen Lebens immer schöner leuchtet. In Sohrab and Rustum (1853) — die in der persischen Sage dem Hadubrand und dem Hildebrand entsprechen — kommt Arnold seinem eigenen klassizistischen Ideal des hohen Ernstes und des erhabenen Stiles am nächsten. Ein miltonisch homerischer Ton kündet von den beiden Feindesscharen der Perser und Tataren und vom Heimgang der unbesiegbaren Seele Sohrabs, wo unter kaltem Sternenhimmel der majestätische Oxus dem Aralsee zuglänzt. Weniger gut ist ihm der Wurf in Balder Dead (1855) gelungen. Geradezu enttäuschend aber ist seine antike Tragödie Merope (1858), welche das große klassizistische Exempel, sophokleische Manier in englischer Gewandung sein sollte. Ihr fehlt die Wärme und pulsierende Kraft und die erhabene Besonnenheit des sophokleischen Chores. Hier wird — wie auch sonst in Arnolds erörternder Dichtung — nicht gesungen, sondern bloß gesprochen. Klarheit, Einfachheit und bildliche Wahrheit sind bei Arnold überall zu finden. Aber seine Dichtung ist und bleibt Kritikerpoesie, akademischer Klassizismus ohne Entwicklungsmöglichkeiten, der bald in sich selber enden mußte. Mit Merope hatte er sich als „Professor der englischen Poesie“ in Oxford eingeführt. Damit begann sein literarisches Kritikeramt, damit hörte sein Dichten auf. Dann lösten Schul-, Gesellschafts- und Religionskritik einander ab. Der Klassizismus aber war ihm von der Jugend her eingediehen. Rugby School, wo sein vorzüglicher Vater, der große Dr. Thomas Arnold als Direktor herrschte, und nachher Oxford haben ihn gemodelt. Er ist ihre Schöpfung. Aber er hat wieder auf Oxford so zurückgewirkt, daß Universitäts- und Dichtername nicht mehr voneinander zu trennen sind.

Matthew Arnolds Dichtung steht für sich allein da. Sie ist nicht etwa Teilstück einer allgemeinen Abkehr von der Romantik, wie der damalige wissenschaftliche Aufklärungsdienst und die damit sich entwickelnde realistische Prosaepik sie hätten erwarten lassen. Zu einem Rückschlag des Pendels in klassizistischer Richtung ist es in der Versdichtung nicht gekommen. Im Gegenteil, die Romantik erhält hier einen erneuten kräftigen Antrieb. Aber im Gang der Entwicklung muß auch sie ihr Wesen ändern. Die Sorge um die Form — diese wichtige Arnold-

sche Forderung — plagt auch ihre Anhänger immer mehr. Aus der wilden Romantik, die in Sondergruppen weitergedeiht, hat sich eine formalistische Romantik abgezweigt, die sich einer in der glänzenden englischen Überlieferung hochgediehenen Wortkunst bedient, mit der sie alle Probleme lösen zu können glaubt. Wo knüpfen ihre Anhänger an? An Wordsworth und Shelley verhältnismäßig selten. Jener wirkt auf sie, wenn das Naturempfinden, dieser, wenn der Kosmos eine Stimme sucht. Byron haben sie vergessen. Die meisten von ihnen leisten Gefolgschaft dem sensualistischen Keats und dem emotiondurchglühten Coleridge. Tennyson ist hier der große Führer, der Wortvollender des Keatsschen Sinnenzaubers, den er in allen möglichen Abwandlungen zu handhaben weiß, scheint doch die Wahl des Objekts seiner Virtuosität keine Grenzen setzen zu können. Bei aller Formenüppigkeit gefällige Formenglätte! Das bei ihm emporquellende Gefühl aber wird nicht klassizistisch geregelt, wohl aber niedergehalten und der bürgerlichen Norm angepaßt, haben doch Spötter seine Poesie mit dem wohlgepflegten Rasen einer braven Dorfpfarrei verglichen. Dieselbe Angleichung bei geringerem Formenglanz allerdings ist in dem endlos ausgesponnenen „Speisezimmer- und Dechaneiidyll" erreicht, das in den bürgerlichen Kreisen der fünfziger und sechziger Jahre die höchste Bewunderung genoß. Es hieß The Angel in the House und erschien in drei Teilen: The Betrothed 1854, The Espousals 1856, Faithful for Ever 1860, dem 1863 eine selbständige Fortsetzung, Victories of Love, angehängt wurde. Sein Thema ist die Ehegattin, ihr Zauber und ihre Engelhaftigkeit. Der Verfasser, Coventry Patmore (1823—1896), ein poetischer Trollope, berichtet hier in rieselndem Gelispel und übertriebener sprachlicher Schlichtheit, wie ein junger Mann namens Vaughan auf sein Eheglück zurückblickt und dessen Werden erzählt. Vor neun Jahren hat er des Dechanten jüngste Tochter Honoria als Braut heimgeführt. Ihr gelten die 24 Gesänge und die ebensovielen „Präludien", die wieder mehr auf den Ton des Gedanklichen und Erhabenen eingestellt sind, den Patmore später pflegen wird.



Abb. 107. Christina Rossetti. Nach einer Zeichnung von ihrem Bruder Dante Gabriel.
(Aus New Poems, Macmillan 1896.)

Dieser bürgerlich idyllischen Romantik gegenüber steht die formalistische Gruppe der Präraffaeliten mit ihren weitgedehnten Nachbarskreisen. Hier stehen wir unter dem Eindruck des Gefühlsüberschwangs. Aber bei den drei Hauptvertretern dieser Richtung wirken die Gefühle weniger wie formbefehlende Urkräfte als wie hinausgestellte und hinausgedachte Objekte, die es zierdevoll zu stilisieren gilt. Bei D. G. Rossetti erscheinen sie als in funkelnde Gewandungen geworfene Wesenheiten, bei Swinburne als die bloß gehirnlich erlebten Lüste anderer, Baudelaires, Sapphos, Landors, bei dem formalistisch gemilderten William Morris als sanfte Hineinlauschungen in traumhaft dämmernde Artus- und Proserpinagestalten. Echt sind die Gefühle bei Elizabeth Barrett Browning, die in mehr als einer Richtung den dichterischen Präraffaelismus vorwegnimmt, bei den Mystikern, bei dem späteren Coventry

Patmore, der die Oden schreibt, bei Thomas Gordon Hake (1809—1895), dem Dichter des Blind Boy, bei Christina Rossetti und bei James Thomson, dem Leopardi der Engländer.

Coventry Patmore ist in der Enge milder Häuslichkeit, in der wir ihn soeben gesehen haben, nicht steckengeblieben. Er ist den Weg der Mystiker gegangen, hinauf ins weiße Licht, wo Seele und Sinne sich treffen. Kaum möchte man glauben, daß demselben Gehirn, das den „Engel im Hause" erzeugt hat, The Unknown Eros and Other Poems (1877) entsprungen sind. Hier verwendet Patmore den miltonisch erhabenen Stil gemäß dem höhern Thema der Universalität der göttlichen Liebe, die auch die menschlichen Leidenschaften als ihre niedrigere Funktion in sich schließt. Wie ganz anders, wie weiblich und schlackenrein ist demgegenüber die Mystik der Christina Georgina Rossetti (1830—1894), die sich im präraffaelitischen Kreise als stille Beobachterin bewegte. Mit weit geöffneten Augen hatte das schüchterne Mädchen am Kaminfeuer den goldenen Träumereien ihres ältern Bruders und seiner Freunde gelauscht und von ihnen Schönheitsbegeisterung und Lebenswärme empfangen. Dann ging sie ihre eigenen, ihre weiblichen Seelenwege durch Blumenwelten, an deren Ende der Friedhof lag. Die Blumen — die Schönheiten der Kunst — schwanden und leuchteten nur noch als Erinnerungen. Vor ihr standen die Mysterien des Lebens und des Todes. Sie hat ihnen ins Antlitz geblickt als eine Frau, die ihre Weiblichkeit in Gleichmut trägt und ihrer stärksten Waffe, Frömmigkeit und Hingebung, vertraut. Anbetung vor lichterleuchtenden Altären und sehnender Aufblick zu dem Gott, dessen Liebe sie erfleht, in dem sie Ruhe und Entzücken findet! Der Kündung dieser Seelengebärde hat der Sensualismus der Präraffaeliten Licht, Farbe und Klang leihen müssen. Vor Swinburne hat sie Proserpina- und Friedenssehnsuchtsstimmungen in Vers und Reim hineingesonnen. Ihr Ton ist immer vox angelica, gleichgültig ob sie von ihren gehobenen religiösen Gefühlsmomenten oder wie in den 14 Sonetten Monna Innominata von ihrem eigenen Jugendlieben und schmerzvollen Entsagen berichtet. Die Melodieführung aber in ihren über 900 Gesängen ist edel, erhaben und schön, voll rhythmischer Anmut, ein sanftes Echoschwingen in Himmelsräumen (man lese Dreamland oder Echo oder There remaineth therefore a rest for the people of God).

Viel weiterweltig als bei Christina Rossetti ist die Mystik bei James Thomson (1834—82), dessen geistige Brüder Dante, Leopardi, Swedenborg, Blake, Shelley, Novalis — man beachte Thomsons Pseudonym Bysshe Vanolis! —, De Quincey und Coleridge sind. Seine Mystik ist heidnisch-pantheistisch — Thomson war Freidenker, ein Freund Bradlaughs — und darum ohne Ruh- und Endpunkt. Kein glückseliges Einswerden mit der Gottheit! Statt dessen Schwermut und schwarzer Pessimismus! Bei Christina ein blühender Friedhof als Endbild, bei Thomson die dunkle

Sleeping at last, the trouble & tumult over,
Sleeping at last, the struggle & horror past,
Cold & white out of sight of friend & of lover
Sleeping at last.
No more a tired heart downcast or overcast,
No more pangs that wring or shifting fears that hover,
Sleeping at last in a dreamless sleep locked fast.
Fast asleep. Singing birds in their leafy cover
Cannot wake her, nor shake her the gusty blast.
Under the purple thyme & the purple clover
Sleeping at last.

Abb. 108. Einige Verse in der Handschrift Christina Rossettis.
(Aus Bookman 1911/12.)

Pforte des Todes. Zeit- und Lebensverneinung ist Thomsons natürliche Gebärde, die er sorgsam vor seinen Freunden verbarg. Sie sahen in ihm den Genießer sonniger Augenblicke, der in der Tat auch aus einem bestimmten Teil seiner Dichtung zu uns spricht (Sunday at Hampstead; Sunday up the River). Aber was gewichtig und bleibend in seiner Seelentiefe lag, kann nur seine Schwermutsdichtung uns erschließen, und hier ist die City of Dreadful Night (1870—1874) sein eigentliches Testament. Diese 1100 Verse sind das Hohe Lied des Leides und aller müden Pilger hienieden, versichtbart in einer fortlaufenden Reihe schwerer Träume, unter denen das erhabene Bild von Dürers „Melencolia“ den tiefsten Eindruck hinterläßt. Das Ganze in die prozessionale Symbolik D. G. Rossettis geworfen, mit dem ihn persönliche und seelische Beziehungen verbanden. Wie der Malerdichter, so stand auch er in mystischem Verkehr mit der ihm früh entrissenen Geliebten (Matilda Weller), die in Vane's Story (1864) und auch sonst erscheint, und wie Rossetti, so schickt auch er präraffaelitische Figuren: Tod-im-Leben, Die Jahre und selbsterdachte ähnliche Gestalten in seine düstere Welt hinein. Dazu gesellt sich die Neigung zu den Bewußtseinsspaltungen — Thomson war hoffnungsloser Alkoholiker — und der riesenhaften Amphitheatralität von De Quinceys Opiumträumen, deren einer in der stilistischen Aufmachung der Suspiria de Profundis (siehe oben S. 91) für Thomson den Ausgangspunkt zu dem Gedicht Ladies of Death gebildet hat. Thomson war nicht eintönig, wohl aber, dem großen Thema entsprechend, einförmig. Man beachte die absichtliche Bleischwere der Lauttakte in gewissen Visionsmomenten der Schreckensstadt. Leider haben seine bedeutenden Ausdrucksmittel zahlreiche metrische Nachlässigkeiten nicht überwinden können.



Abb. 109. James Thomson. Stich von A. Evershed.

Bei diesen fünf letztgenannten Dichtern kommt die Emotion zu ihrem vollen Rechte. Aber hart daneben lauert die Gefahr der Gefühlsüberspannung. Schon Elizabeth Barrett Browning ist ihr verfallen. Noch tiefer aber ist in den fünfziger und sechziger Jahren eine Gruppe von Dichtern in sie verstrickt worden, die eine unfreundliche, den Blick nur auf die Fehler richtende Kritik als die „Spasmodics“, die „Krampfhaften“, bezeichnet hat. Dahin gehören Philip James Bailey (1816—1902), der Verfasser des bombastisch-kosmischen Festus (1839), Sydney Dobell (1824—1874) und Alexander Smith (1830—1867). Sie wollen die Tennysonsche gemäßigte Wärme zur Glut verbessern. Aber ihre Überemotion erschöpft sich und führt zum schnaubenden Leerlauf der Romantik. Immerhin haben Dobell und Smith auch glückliche Momente des Gleichgewichts gehabt. Dobells Vorliebe für Todesbotschaften und Sterbebettszenen hat die ergreifenden volksliedartigen Elegien How's my Boy und Keith of Ravelstone gezeugt. Smith hat in seinen City Poems 1857 — die zwischen den Poems (1853) und Edwin of Deira (1861) liegen —, in dem Gedicht Glasgow sein Monument errichtet. Seine Rhythmen

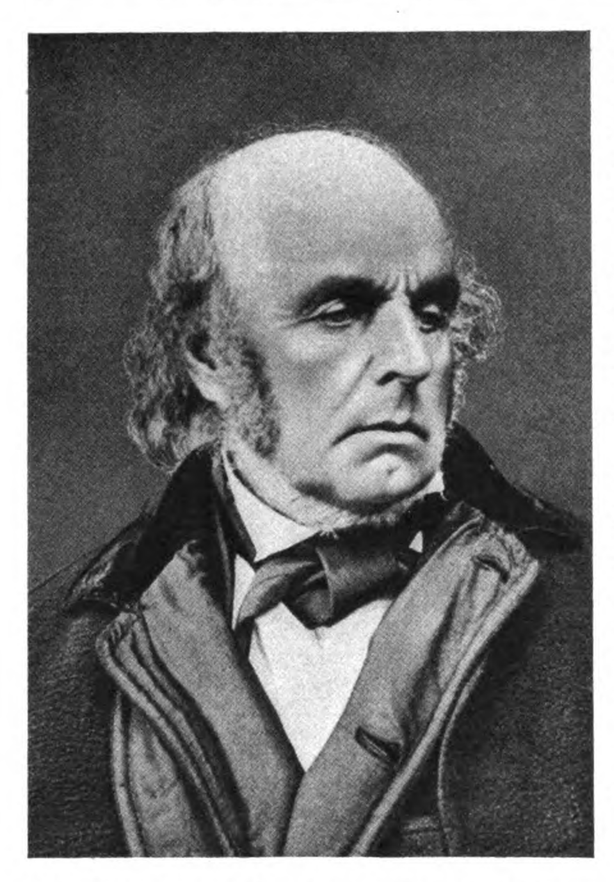


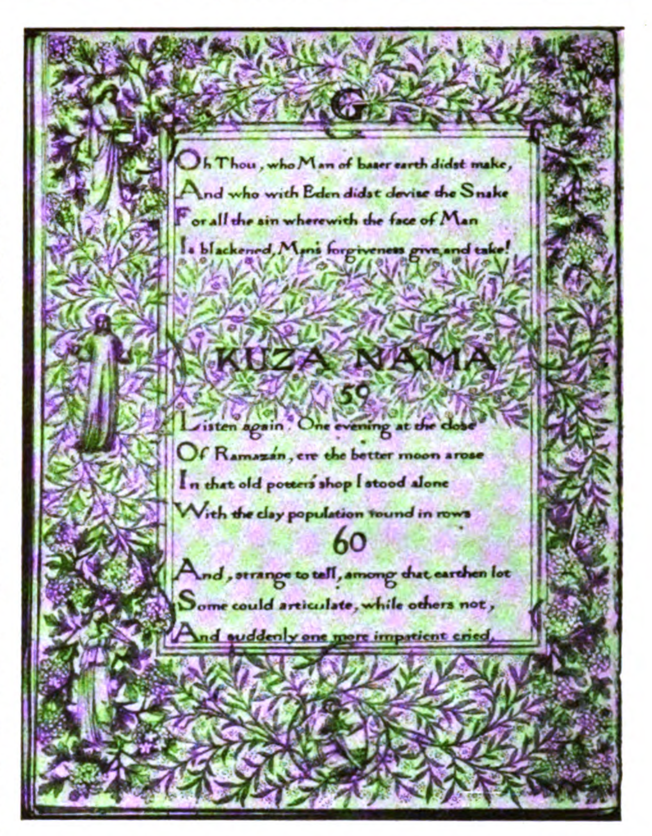
Abb. 110. Edward Fitz Gerald. Nach einer Photographie. (Aus Bookman 1904/5.)

lassen uns den schwarz ebbenden und flutenden Wogengang einer großen Fabrikstadt mit ihrem Schrecken, ihrem Schmerz und ihrer Düsterkeit und ihr lautes Stahl-, Rauch- und Feuerleben in Verhaerenscher Kraft- und Sonnenverklärung fühlen.

In lockerer Verbindung mit dem Präraffaelitentum gedeiht eine romantische Richtung weiter, die im französischen Schrifttum und zum Teil auch in der englischen Prosa, zumal bei Walter Pater, viel interessantere Formen angenommen hat; der durch Edward Fitz Gerald und Sir Edwin Arnold vertretene Exotismus. Bei beiden finden wir ihn in formalistische Bahnen gedrängt. Es ist nicht mehr das fern-östliche Wunschbild, das uns vorgezaubert, es ist vielmehr die orientalische Weltschau, die uns enthüllt werden soll. Edward Fitz Gerald (1809—1883) hat sich lange in verschiedenen fremden Literaturen umgesehen, um sich zuletzt von der persischen Seelenstimmung weltverschließend umträumen zu lassen. So entstanden Sálámán and Absál 1856 und Attar's Bird Parliament (das er erst 1862 vollenden konnte). Schließlich fand er in dem dreireimigen fünfjambischen Vierzeiler — den nach ihm Swinburne mit glänzender Wirkung in seinem Venuslob verwendet hat —, das Lautgerippe, in das er den Rubáiyát des Omar Khayyàm (1859) übertrug. Eine Übertragung von einer bezaubernden Eigenfrische, die man jahrzehntelang nicht fühlte, bis kurz vor der Jahrhundertwende eine wahre Omar Khayyàm-Begeisterung die englischen Gebildeten ergriff. Man las mit Entzücken die plastische Töpfer-, die pessimistische Schachbrett-, die rosenprächtige Cäsar-, die traurig vornehme Prädestinationsstrophe. Jedes einzelne Gesätz hatte seinen besonderen Liebhaber gefunden. Zweierlei schien hier den Geschmack des sterbenden Säkulums schmeichelnd zu reizen, der moderne Ennui, den man aus Omars Pessimismus herauszuhören glaubte, und der funkelnde Glanz des „unvermeidlichen" Einzelwortes in diesen scharf geschliffenen Versen. Zwanzig Jahre später hat der mit großer Gelehrsamkeit ausgerüstete Sir Edwin Arnold (1832—1904) in The Light of Asia (1879) bei viel geringerer Wirkung ein viel größeres Thema angefaßt, das Leben, die Taten und die Lehren Buddhas. Die mystischen Höhen werden hier wohl gesehen, aber nicht erklommen.

Soviel über die mächtige Gruppe der Präraffaeliten, wenn wir den Ausdruck möglichst weitherzig fassen. Der Name ihrer Dichter ist Legion. In weiter Entfernung stehen andere Gruppen: die Dialektdichter und die zahlreichen Diener der komischen Muse, die die Arnoldsche Lebenskritik auf ihre Art pflegen: F. S. Mahony (1804—1866), der schalkhafte Erzeuger von Sir Thomas More-Fälschungen, Richard Harris Barham (1788—1845), der

Verfasser der berühmten Ingoldsby Legends, W. E. Aytoun (1813—1865), der Balladenmimiker, der weitbekannte C. S. Calverley (1831—1884), W. J. Courthope (1842—1912), der feinsinnige Parodist und Literarhistoriker, Frederick Locker Lampson (1821 bis 1895), der Meister des leichten Verses und des glücklichen Einfalls, Edward Lear (1812–1888), der Limerickreimer und Knittelversdichter, der geniale Lewis Carroll, alias C. L. Dodgson (1832—1898), der das Märchen Alice in Wonderland geschrieben hat, und Sir William Schwenck Gilbert (1836—1911), der Verfasser der ergötzlichen Bab Ballads (1869).


Oh Thou, who Man of baser earth didst make,
And who with Eden didst devise the Snake
For all the sin wherewith the face of Man
Is blackened, Man's forgiveness give, and take!

KUZA NAMA

59

Listen again. One evening at the close
Of Ramazán, ere the better moon arose
In that old potter's shop I stood alone
With the clay population round in rows

60

And, strange to tell, among that earthen lot
Some could articulate, while others not,
And suddenly one more impatient cried,

Abb. 111. Eine Seite aus Fitz Geralds Rubáiyát of Omar Khayyàm, entworfen von W. Morris.
(Aus der Prachtausgabe von W. Morris, Collected Works, Bd. 28.)

Bei allen bis jetzt betrachteten Gruppen fehlt die tiefe Gedanklichkeit. Wohl werden Worte der Zeit aufgefangen von Tennyson, der ein wahrer Zeitrufer zu sein glaubte, während er doch in seiner Dichtung nur Rufe weitergab, die ihren Weltflug schon längst begonnen hatten. Urworte rufen Robert Browning (1812—1889), Arthur Hugh Clough (1819—1861) und George Meredith (1828—1909). Robert Browning baut mit seinen Hunderten von Seeleneinblicken, die durch dunkle Tiefen nach leuchtenden Ewigkeitsfernen dringen, unbewußt ein Denkmal dem wahren Individualismus, der die Weltschau in endlose Vielheiten zerbricht. Jede einzelne von ihnen hebt er vom Boden auf, durchklärt sie und wirft sie in ein weites Beziehungsnetz. Ein poetischer Pluralismus zerklüftet sich vor uns in seine Einzelstücke, die von einem großen Ewigkeitswillen beseelt bleiben, im übrigen aber sich nicht harmonisch zum Ganzen fügen lassen. Zackig und asymmetrisch wie Brownings Stil liegen sie da in ihren Gesamtumrissen. Der ewige Schönheitswert bleibt verzettelt in jeder Einzelseele, die für sich gewürdigt und verstanden sein will wie das Einzelwort und der sprachliche Sondersprung der Browningschen Verse. So sieht auch Arthur Hugh Clough die Welt an. Clough war der Lieblingsschüler des berühmten Schuldirektors Dr. Thomas Arnold zu Rugby und genoß später als Fellow und Tutor des Oriel College großes Ansehen in Oxford, bis er den anglikanischen Glauben abschwor. Er ist der Höhenwanderer auf der Kante zweier Welten, des Sichtbaren und des Unsichtbaren. Aber als Zweifler wagt er es nicht, sich vom Transzendentalen ein Bild zurechtzumachen und es anderen als die Wahrheit aufzunötigen. Er ist nicht etwa ein Materialist, der das Dasein des Unsichtbaren leugnet. Im Heiligtum seiner Seele wohnt der unerforschbare Gott, dessen Wesen selbst das Dichterwort nicht künden kann. Dafür aber ist Clough die äußere Welt ein Reales — in homerischer Schönheit in seinem Feriengesang The Bothie of Tober-na-Vuolich gesehen —, nicht wie bei Shelley ein bloßer Schein, der sich bei näherer Betrachtung in eine

Idee auflöst, die allein wirklichkeitswahr ist. Blicke den Dingen fest und mutig ins Auge, um sie zu erkennen, wie sie sind: biegsam, wandelbar, unbestimmt, zweifelhaft. Dann hast du die Wahrheit. Schreite nicht von den Ideen, Phantasien und lieblichen Empfindungen in eitle die Menschheit plagende Verstandessysteme hinein! (Dipsychus.) Sei kein Fanatiker! Aus der Wirklichkeit und der Tat — nicht aus dem Dogma — kommt dir Glauben und Trost. (I must take without question comfort, however it come, in the dreary streets of the city.) Arnolds Relativitätsgedanke, aber viel kräftiger, viel tauglicher, ein Stück Pluralismus und Pragmatismus, lange bevor die Worte geprägt wurden! Auf Schlingpfaden voll Unsicherheiten, Enttäuschungen und harten Prüfungen hat sich Clough während seiner Oxforder Tage zu diesem Glauben vorwärtsgerungen. Davon sprechen alle seine Dichtungen: sein „Bothie", ein seltener Lichtblick im Leben, voll Humor und Optimismus, Verherrlichung der freigewordenen Seele, und die in Prosatälern dahinplaudernden Hexameter seines Dipsychus (1850), Dialoge zwischen dem Dichter und seinem mephistotelischen Begleiter, zwischen den zynisch skeptischen und den idealischen Trieben. Clough war der große Freund Matthew Arnolds, dessen klassizistische Schlichtheit er zeitweise erstrebte. Dadurch begab er sich aber auf die Irrwege jener formlosen Alltäglichkeit, auf denen Wordsworth jahrelang gewandelt war. Dem Pluralismus eines Clough und eines Browning hat George Meredith seinen Monismus entgegengestellt. Sein Blick sucht eines und findet es: Kosmos. Ihn hat er Wort werden lassen. Bei ihm aber wie bei Browning zertrümmert von innen heraus nicht das Gefühl, wohl aber der Sinn die Form und zerreißt ihre Schönheitszüge. Es fehlt die Harmonie zwischen Außen und Innen.



Abb. 112. Arthur Hugh Clough. Nach einem Stich von L. H. Jeens.
(Aus Poems, Macmillan 1888.)

Damit sind wir bis an die Schwelle des neuen Zeitabschnittes herangerückt. Über sie hinaus treten Epigonen, die schon von Anfang an Richtung genommen haben auf die Neuentwicklungen der achtziger und neunziger Jahre und des neuen Jahrhunderts. In den siebziger Jahren hat eine Reihe von Dichtern Gefallen gefunden an den Trente-six ballades joyeuses, die Théodore de Banville in den Jahren 1861—1869 gedichtet, und an der feinsinnigen Wegleitung, die er in einem besonderen Kapitel seines Petit Traité de Poésie Française (1872) über das Wesen der schwierigen „ballade" gegeben hatte. Sie fingen nun an, Balladen in ihrer eigenen Sprache zu gestalten und sich in den schwierigen Metren der Villanelle und des Triolet zu ergehen. Auch Swinburne machte mit. Aber der eigentliche Neuerer war Austin Dobson (1840—1921). Edmund Gosse (geboren 1849), Andrew Lang (1844—1912) und Henley sekundierten ihm. Diese zierliche Porzellanpoesie mit ihren anmutigen Rokokolinien bedeutet eine Abkehr von den Idealen der Romantik. Sie mündet ein in das Streben der Wortkunst, wie sie von Walter Pater und nach ihm von Oscar Wilde betätigt wird. Sie bewegt sich in der Richtung, die Lord de Tabley schon längst eingeschlagen hat, der auf den Neoklassizismus eines Robert Bridges überlenkt. Robert Buchanan bereitet in seiner Jugenddichtung auf den

Neurealismus des 20. Jahrhunderts vor, während O'Shaughnessys Baudelairismus Swinburne fortsetzt und auf die Dekadenz eines Oscar Wildes hinweist.

John Byrne Leicester Warren, Lord de Tabley (1835—1895), Münzsammler, Botaniker und Altertumsforscher, eine weltabgekehrte, menschenscheue, empfindsame Natur, faßt in seiner Poesie die lyrischen Tonarten der drei großen Viktorianer Tennyson, Browning, Swinburne zusammen und zwingt sie in klassizistische Formen von auserwählter Feinheit. Das macht ihn zum Bundesgenossen Matthew Arnolds. Er hat Blankversstücke geschrieben, die an Tennysons Idyllen erinnern, Seelenmonologe — wie The Strange Parable, Ariadne, Niobe, Ahasverus, Jael —, die Brownings Schule verraten, griechische Buchdramen — Philoctetes 1866 und Orestes 1867 —, die von schwungvollen Atalantachören, und kosmische Hymnen, die mit Swinburnes Todes- und Liebessymbolen durchsetzt sind. Alle seine Meister übertrifft er durch seine strenge Naturwahrheit. In dem Hymn to Astarte — einem beabsichtigten Begleitstück zu Dolores — erscheint er als ein gemilderter Swinburne. Der Astartehymnus ist das Lied von der großen Weltmacht der Zeugung, die aus Tränen und Sonnenstrahl gewoben, deren Urelemente Tod und Leben sind. Swinburnes blutrote Dolores-Visionen sind an de Tabley vorbeigesaust. In gedämpfteren Farben glänzen sie jetzt neu.



Abb. 113. In Rugby School, wo Arthur Hugh Clough erzogen wurde.

De Tableys Feinheit, edle Zurückhaltung und Zärte fehlt dem oft so rauhen und lauten Talent des Robert Buchanan (1842—1901), der in seiner Kunst Realismus und Wildromantik zu verbinden sucht. Er spinnt den Faden weiter, den Thomas Hood mit seiner sozialen Dichtung fallen gelassen hat, und legt ihn den späteren Dichtern des Neurealismus in die Hand. In seinen London Poems (1866) malt er in den schreienden Farben der Spasmodiker Schreckensbilder des Städteelends. In North Coast and Other Poems (1868) gestaltet er in derselben Lautheit die rauhe Welt der ostschottischen Matrosen und Fischer an wilden Küsten und der Bauern und Schäfer in einsamen Tälern. Dann wechseln Ton und Stoff, um später in den Ballads 1882 zum alten Ausgangspunkt wieder zurückzukehren. In The Book of Orm, the Celt (1870) durchschweben wir Traumland. Und doch ist der Urstoff derselbe. Ein Medium, das Zeitlose, hat ihn geläutert. Es reißt den täuschenden Schleier von den Dingen. Geheimnis, Natur, Mensch, Gott und Liebe stehen da, unverhüllt. So flackert auch das Beste, was er geschrieben, die Ballad of Judas Iscariot in das Zeitlose, in Coleridges Geisterhaftigkeit hinüber. (Die Judasseele schleppt verzweifelt die Judasleiche mit sich her.) In seinem zeitverneinenden Wandering Jew (1893) tönt er die Götterdämmerungsstimmung an, die harmonisch mit der

ihm sonst fernstehenden Dekadenz zusammenklingt, zu der O'Shaughnessy die Brücke schlägt. Arthur William Edgar O'Shaughnessy (1844—1881), ein feiner Kenner der neueren französischen Literatur, knüpft bei Shelley, bei Théophile Gautier, Baudelaire, Walter Pater und Swinburne an. Als Schotten liegt ihm die Schwermut und der Sinn für Zauber und Geisterhaftigkeit im Geblüt. Das beweist sein Werwolfgedicht Bisclavaret, das er nach dem gleichnamigen „Lai" der Marie de France, die am Anfang des 13. Jahrhunderts lebte, gedichtet hat. In seine keltische Schwermut hinein klingen, neue Harmonien bindend, die französisch-orientalische Note, der bald an Shelley, bald an Baudelaire gemahnende Gefühlston pantheistischer Auflösung und die Verlaineschen Äolsharfenseufzer, die der Hauch und Atem der Außenwelt in des Dichters Seele weckt. Sehr oft leiht ihm Swinburne die Taktarten aus seinen Poems and Ballads. So ahnt er in Love's Eternity den Übergang seines Körpers — Jahrhunderte nach seinem Tode — in Sonne und Tau, seiner Seele in den blauen Äther. So flüstern ihm in A Lover's Symphony die Blumen nacheinander in geheimkräftlichem Farben- und Formenmitgefühl zu von der Schönheit seiner Geliebten, die Rose von ihrer Wange, die Lilie von ihrem sich neigenden Haupte. So raunt das Meer von ihrer beider Liebessehnsucht, als wäre sie mehr als tausend Jahre alt. So trägt ihm in dem spasmodischen Fountain of Tears das niederfallende dürre Blatt Botschaft von einer andern Seele zu. Kein Wunder, daß dieser sympathetisch pantheistisch fühlende Schotte im Londoner Nebelland sich orientalische Wunschbilder schuf. Sein Palmengedicht ist in seiner hellen Farbenglut und Klangweichheit nur schleierhafte Unwirklichkeit, Bild einer Märchenpracht, die der Dichter nie sah; denn eine Palmenwelt (palm world) gibt es nicht.

Die hier angedeuteten Neuentwicklungen sind schon weit von den Idealen der alten Romantik abgerückt. Sind sie damit den Zielen des Arnoldschen Klassizismus nähergekommen? Nein! Arnold sah während seiner Lebensspanne die Forderungen seiner Kritik nirgends verwirklicht. Die von ihm befürwortete Abkehr kam später. Sie nahm aber nicht die Form des Klassizismus an. (Denn die paar kraftlosen Neoklassizisten, die nachher auftraten, fallen hier außer Betracht.) Nicht ihm hat die Romantik weichen müssen, sondern dem von Henley, Davidson und Kipling in die Wege geleiteten gefühlsfeindlichen derben Realismus.

LITERATURANGABEN UND ANMERKUNGEN ZU XVII—XIX.

XVII. Gepräge des Zeitalters 1830—1850. Die Geschichte behandeln: R. Pauli, Geschichte Englands seit den Friedensschlüssen, 3 Bde., Leipzig 1864—1875. — M. Brosch, Geschichte von England, Bd. 10, Gotha 1897. — W. Hunt and R. L. Poole, The Political History of England, Bd. 11 (Low and Sanders, The History of England during the Reign of Queen Victoria), London 1907. — Cambridge Modern History, Bd. 10 (The Restoration) 1907, Bd. 12 (The Latest Age) 1910. — J. Mc Carthy, History of our own Times 1837—1905, 7 Bde., London 1879—1905. — A. Stern, Geschichte Europas, Bd. 8, 1920. — Zum Ganzen: E. Fueter, Geschichte der neueren Historiographie 1911. — Die Industrialisierung behandeln: W. Cunningham, The Growth of English Industry and Commerce in modern Times, London 1903, vol. II. — A. Toynbee, The Industrial Revolution, London 1914. — G. H. Perris, Industrial History of Modern England, London 1914. — C. R. Fay, Life and Labour in the 19th Century, Cambridge 1920. — Quellengeschichtlich alles Bisherige übertreffend ist die Trilogie: J. L. Hammond and Barbara Hammond, The Village Labourer 1760—1832, London (Longmans) 1911 (Neuausgabe 1913, Neudruck 1919); The Town Labourer 1760—1832, The New Civilisation, Ebenda 1917 (Neudruck 1919); The Skilled Labourer 1768—1832, Ebenda 1919. — Bequeme und aufschlußreiche deutsche Darstellung: Hermann Levy, Die englische Wirtschaft, Leipzig (Teubner) 1922 (als Band des Handbuches der englischen und amerikanischen Kultur, von

Dibelius herausgegeben). — Die Geschichte der Sozialphilosophen und Sozialtheorien behandeln: Leslie Stephen, The English Utilitarians, 3 Bde., London 1900. — M. Beer, Geschichte des Sozialismus in England, Stuttgart 1912. Vollständig umgearbeitet und erweitert: A History of British Socialism, London 1919 (Bd. I bis 1834, Bd. II [1920] vom Chartismus bis 1920), sehr gut. — A. V. Dicey, Lectures on the Relation between Law and Public Opinion in England during the Nineteenth Century, London 1905. — L. Cazamian, L'Angleterre Moderne, Paris 1911 (Englisch: Modern England, London 1911), stark konstruktiv, aber schöpferisch. — W. Dibelius, Ch. Dickens, Leipzig 1916, Kap. I: England um 1830; Kap. VI: Englands soziale Lage um 1843. — Mantoux, A travers l'Angleterre Contemporaine, Paris 1909. — W. R. Sorley, Philosophers, Kap. I von Bd. 14 der Cambridge History of English Literature, 1916. — Sozialgeschichte: A. Held, Zwei Bücher aus der Sozialgeschichte Englands, Leipzig 1881 (einschl. Sozialphilosophie). — Friedrich Engels, Die Lage der arbeitenden Klasse in England, Leipzig 1845. — H. D. Traill, Social England, London 1897 (illustriert 1904), Bd. 6, Kap. 22. — Sidney and Beatrice Webb, A History of Trade Unionism, London 1894; neue und vermehrte Auflage (revised edition, extended to 1920) London 1920. — Schulze-Gävernitz, Britischer Imperialismus und englischer Freihandel zu Beginn des 20. Jahrhunderts, 1906. — Albert Métin, Le Socialisme en Angleterre, Paris 1897 (zur bequemen und raschen Orientierung). — Vgl. noch: The Victorian Age by a later Victorian, London (Humphreys) 1921; Dean Inge, The Victorian Age, Cambridge 1922. — Religiöses Leben: Otto Baumgarten, Religiöses und kirchliches Leben in England, Leipzig (Teubner) 1922 (Handbuch der englischen und amerikanischen Kultur). — Kulturgeschichte: A. S. Turberville and F. A. Howe, Great Britain in the Latest Age; From Laissez-Faire to State Control, London 1921. — Die betreffenden Kapitel bei Traill (s. oben). — Charles L. Graves, Mr. Punch's History of Modern England, vol. I (1841—1857), vol. II (1857—1874), London (Cassell) 1921, vol. III (1874—1892), vol. IV (1892—1914), Ebenda 1922. — Sozialgeschichte in der Literatur: L. Cazamian, Le roman social en Angleterre, Paris 1904. — A. H. Thorndike, Literature in a Changing Age, London (Macmillan) 1920. — L. Cazamian, L'évolution psychologique et la Littérature en Angleterre (1660—1914), Paris 1920. — Vgl. auch Dibelius (s. oben) und Ph. Aronstein, Die Selbstkritik der Engländer in ihrer Literatur (Internationale Monatsschrift XI. 1917, 338—355, 482—510). — Literarhistorische Gesamtdarstellungen: Leon Kellner, Die Englische Literatur im Zeitalter der Königin Viktoria, Leipzig 1909; zweite Auflage u. d. T.: Die Englische Literatur der Neuesten Zeit von Dickens bis Shaw, Leipzig 1921. (Die erste Auflage ist der zweiten vorzuziehen.) — Hugh Walker, The Literature of the Victorian Era, Cambridge 1910. — Cambridge History of English Literature, Bd. 13 und 14, 1916. — Oliver Elton, A Survey of English Literature 1830—1880, 2 vols., London (Edward Arnold) 1920. (Bis dahin das Beste.) — Chesterton, The Victorian Age in Literature 1913 (ein eigensinniges, aber geistvolles Büchlein).

S. 146. Die Zahlen entnehme ich der Encyclopaedia of Industrialism, London (Nelson), ohne Datum, 273—274. Hier wird mangels Unterlagen für 1801 und 1831 noch kein Prozentualverhältnis zwischen Stadt- und Landbevölkerung angegeben, sondern nur der Bevölkerungsprozentsatz aller Städte über 20 000 Einwohner mit 16,94 für 1801 und 25,05 für 1831 eingetragen. Auf S. 305 wird die Städtebevölkerung für 1801 auf 23% geschätzt. Diese Zahl lege ich oben zugrunde. Für 1831 habe ich sie durch einen entsprechenden Koeffizienten von 25,05 auf 37% erhöht. Diese beiden ersten Zahlen sind deshalb nur Schätzungen. — Man merke sich ferner: Zwischen 1801 und 1851 nimmt die Städtebevölkerung um 189%, die Landbevölkerung um 71% zu (Encyclopaedia 305). Von 1811—1831 fiel der Prozentsatz der in der Landwirtschaft beschäftigten Familien Großbritanniens von 35 auf 28, von 1851—1911 der Prozentsatz der männlichen landwirtschaftlichen Arbeiter von über 10 Jahren in England und Wales von 23,5 auf 9,5, der der weiblichen Arbeitskräfte von 2,4 auf 0,3 (Encyclopaedia 305—306). — Vgl. dazu auch „The Rural Exodus" in E. N. Bennett, Problems of Village Life, London (Williams and Norgate), ohne Datum. — S. 148. Lord John Russells Äußerung in F. L. G. v. Raumer, England, 3 Bde., Leipzig 1835 (und 1842), Bd. I, S. 174. — Arbeitshäuser, Ebenda S. 168 (Angaben nach englischen Quellen). — S. 149. Über Chartismus: Mark Hovell, The Chartist Movement, London 1918. — Julius West, A Short History of the Chartist Movement, London 1920. — Über den Niederschlag des Chartismus in der englischen Literatur vgl. neben Cazamian (s. oben Roman social) auch G. Dierlamm, Die Flugschriftenliteratur der Chartistenbewegung (Münchner Beiträge zur rom. und engl. Philol. 46), Leipzig 1909. — S. 151. Über die Oxforder Bewegung und J. H. Newman: R. W. Church, The Oxford Movement, London 1891. — Wilfrid Ward, Life of J. H. N., 2 Bde., London 1912. — Newman, Apologia pro vita sua 1864 (oft neugedruckt). — Leslie Stephen, An Agnostic's Apology, Neudruck 1904. — Floris Delattre, La Pensée de Newman, Paris (Payot) 1919. — S. 152. Über Thomas Carlyle: Gesamtausgaben: Centenary Edition (with Introductions by

H. D. Traill), 31 Bde., London 1897—1901 (hier fehlt aber: Wotton Reinfried, Fragment of a novel 1827, neu hgb. in Last Words of Carlyle, 1892). — People's Edition, 37 Bde., London 1871. — Collected Works (Library Edition), 34 Bde., 1869—1871. — Monographien: E. Flügel, C.'s religiöse und sittliche Entwicklung und Weltanschauung, Leipzig 1887. — Schulze-Gävernitz, T. C.'s Welt- und Gesellschaftsanschauung, 1897. — R. Garnett, Life of C. 1887 (neu 1911). — J. Nichol, Th. C. (English Men of Letters), 1892. — L. Cazamian, C., Paris 1913 (behandelt neben der Ideenfrage auch das Problem der künstlerischen Form). — A. Ralli, Guide to Carlyle, 2 Bde., London 1920. — C.'s Verhältnis zur deutschen Romantik umschreibt sorgfältig abwägend: J. G. Robertson in Kap. I der Cambridge History of English Literature, 1916. — Vgl. noch: C. E. Vaughan, C. and his German Masters, in Essays and Studies by Members of the English Association, Oxford 1910. — B. Fehr, C. und der deutsche Idealismus, Germ.-Rom. Monatsschrift 1913. — Werner Leopold, Die religiöse Wurzel von C.'s literarischer Wirksamkeit, dargestellt an seinem Aufsatz „State of German Literature" (1827), Halle a. S. 1922. — S. 153. Über Carlyles Verhältnis zu K. L. v. Haller, s. L. Kellner, Die englische Literatur im Zeitalter der Königin Viktoria, Leipzig 1909, 125—128. — S. 155. Über Disraeli: Cazamian, a. a. O., Kap. 6, Le Toryisme Social — Georg Brandes, Lord Beaconsfield, Berlin 1879. — Hauptbiographie: G. E. Buckle and W. Flavelle Monypenny, The Life of B. D., Earl of B., 6 Bde., London 1910—1920. — J. Kohlund, B. D.'s Stellung zur englischen Romantik, Diss., Freiburg i. Br. 1913. — S. 157. Mrs. Gaskell, Works, 8 Bde., 1906 (Knutsford Edition), mit biographischer Einleitung von A. W. Ward. — Vgl. auch Cazamian, a. a. O. — S. 157. Charlotte Brontë, The Works of the Brontës (Temple edition), 12 Bde., 1901. — Mrs. Gaskell, Life of C. B., 2 Bde., 1857 (bequeme Neuausgabe in Everyman's Library, 1908). — S. 158. Charles Kingsley, The Life and Works of C. K., 19 Bde., 1901—1903. — Vgl. Cazamian, Roman sociale, 436—531; Dierlamm, a. a. O.; Fr. Köhler, C. K. als religiöser Tendenzschriftsteller, Dissertation Freiburg 1912; Maria Meyer, Carlyles Einfluß auf Kingsley, Dissertation Leipzig 1914; C. E. Raven, Christian Socialism, London 1920; K. Brunner, C. K. als christlich sozialer Dichter, Anglia 46 (1922), 289—322 u. 47 (1923). — S. 158. Thomas Hood, siehe Literaturangaben zu XIV (S. 143).

XVIII. Gepräge des Zeitalters 1850—1880. Für Geschichte vgl. oben die unter XVII. erwähnten Werke. Dazu H. Paul, History of Modern England (1846—1895), 5 Bde., London 1904—1906. — Für Sozialgeschichte usw.: Cazamian, Dicey, Beer, Sidney Webb, Rees, Cunningham, Traill (Bd. VI, Kapp. 23 und 24) s. oben. — Für Sozialtheorien zu dem Obigen: E. Barker, Political Thought in England from Herbert Spencer to the present day, London 1915 (Home University Library).

S. 161. J. S. Mill, vgl. L. Stephen, Utilitarians, Bd. III; Saenger, J. S. M., Stuttgart 1901. — S. 162. H. T. Buckle, vgl. L. Stephen, a. a. O. — S. 163. W. E. H. Lecky, vgl. A. W. Ward, Historians, Biographers and Political Orators (Cambridge History of English Literature XIV, Kap. 2) 1916. — S. 164. T. B. Macaulay. Essays: Walpole's Letters 1833, Earl of Chatham 1834, Lord Bacon 1837, Lord Clive 1840, Warren Hastings 1841. Geschichte: History of England from the Accession of James the Second 1848 to 1859. Ausgaben: Essays ed. F. C. Montague, 3 vols 1903 (enthält Einleitungen und Anmerkungen); History, 6 vols ed. C. H. Firth 193—215 (mit Bildschmuck). Über Macaulay: G. O. Trevelyan, Life and Letters of Lord M. (1876); Viscountess Knutsford, Life and Letters Zachary M. 1900; J. Cotter Morison, 1885 (English Men of Letters); R. C. Jebb, M., Cambridge 1900. — S. 164. Macaulays Rhythmus: Saintsbury, History of English Prose Rhythm 1912, 370—375 und Oliver Elton, English Prose Numbers (Essays and Studies by Members of the English Association IV, 1913).

S. 165. Charles Darwin, On the Origin of Species by means of Natural Selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life, 1859. — The Descent of Man, and Selection in relation to sex, 2 Bde., 1871. — Francis Darwin, The Life and Letters of C. D., including an autobiographical chapter, 3 Bde., 1887. — E. B. Poulton, C. D. and the Theory of Natural Selection, 1896. — S. 166. Herbert Spencer, Vgl. F. Howard Collins, Epitome of the Synthetic Philosophy, 1889; H. Höffding, Geschichte der neueren Philosophie, 1906, Bd. II. Über Spencers Persönlichkeit: D. Duncan, Life and Letters of H. S. 1908; Autobiography 1904. — S. 168. Über englischen Imperialismus vgl. das klassische Werk von Schulze-Gävernitz, Britischer Imperialismus und englischer Freihandel zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Leipzig 1906 (Neudruck 1915). — Über Imperialismus in der Literatur das alle Probleme behandelnde Buch von F. Brie, Imperialistische Strömungen in der englischen Literatur, Halle a. S. 1916. — Über die Geschichte des Imperialismus: Felix Salomon, Der britische Imperialismus. Ein geschichtlicher Überblick über den Werdegang des britischen Reiches vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Leipzig 1916. — Über Carlyle: E. Kemper, C. als Imperialist, Diss., Heidelberg 1918. — S. 168. John Ruskin, Prachtausgabe von E. T. Cook und A. Wedderburn, 39 Bde., 1903—1912. Bequeme billige Einzelausgaben in Everyman's Library.

Über Ruskin: E. T. Cook, Life of J R., 2 Bde., 1911; A. C. Benson, J. R., a study in personality, 1911; J. Milrand, L'esthétique anglaise 1864; R. D. La Sizeranne, R. et la religion de la beauté, 1897. — S. 168. R. und Carlyle: F. W. Roe, The Social Philosophy of C. and R., 1922. — S. 170. Ruskins Sozialphilosophie: J. Bardoux, Le mouvement idéaliste et social dans la littérature anglaise au XIX[ième] siècle: J. R., 1904; J. A. Hobson, J. R., Social Reformer 1898; S. Saenger, J. R., Straßburg 1901; A. Chevrillon, La Pensée de R., Paris 1912. — S. 171. D. G. Rossetti, siehe Anmerkungen zu XXII. Über Präraffaeliten im allgemeinen: Holman Hunt, Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood, 2 Bde., 1905; H. W. Singer, Der Präraffaelismus in England, München 1911. — S. 172. Über W. Morris siehe Anmerkungen zu XXIII. — S. 173. Über Matthew Arnold: H. Paul, M. A., London 1902 (English Men of Letters); W. H. Dawson, M. A. and his relation to the thought of our time, 1904. — S. P. Sherman, M. A., How to know him, Indianopolis 1917. Vgl. auch Anmerkungen zu XIX. — S. 174. W. Pater. Vgl. A. C. Benson, W. P. (English Men of Letters), London 1906; P. E Thomas, W. P., a critical study, London 1913. — S. 175. Vgl. B. Fehr: Walter Pater und Hegel, Englische Studien 50, 1916. — (Anders: H. Proesler, W. P. und sein Verhältnis zur deutschen Literatur, Diss., Freiburg i. B. 1917.) — S. 176. Vgl. B. Fehr: Walter Paters Beschreibung der Mona Lisa und Th. Gautiers romantischer Orientalismus, Herrigs Archiv 135, 1916. — S. 176. Samuel Butler. Vgl. Samuel Butler, Author of Erewhon, A Memoir by H. F. Jones, 2 Bde., London 1919 (eine gewaltige Materialfülle bietend, XXI—XXX ausführliche Bibliographie). — G. Cannan, S. B., a critical study, London 1915. — J. F. Harris, S. B., the Author of Erewhon, London 1916.

XIX. Individualistische Poetik. Zum Ganzen vgl. Saintsbury, History of Criticism, III. Walter Bagehot, Literary Studies, 2 Bde., 1879. — S. 186. Matthew Arnold als Kritiker: vgl. oben Literaturangaben zu XVIII. — S. 180. Nach A.'s Tode: Essays (5 bis jetzt nicht veröffentlichte Aufsätze enthaltend), Oxford 1914. — S. 181. „Lebenskritik", a criticism of life, dieser Ausdruck findet sich in Essays in Criticism II (1888), 5, 48, 140—141. — S. 182. Über Arnold und Sainte-Beuve vgl. Paul Furrer, Der Einfluß S.-B.s auf die Kritik M. A.s, Zürcher Dissertation 1920. — S. 182. Zu Elizabeth B. Brownings Kritik vgl. E. Fleckenstein, Die literarischen Anschauungen und Kritiken E. B. B.s (Würzburger Beiträge zur englischen Literaturgeschichte III), Heidelberg 1913. — S. 182. Vgl. noch zu E. S. Dallas seine Poetics: an Essay on Poetry 1852. — Walter Pater als Kritiker: vgl. oben S. 195 Literaturangaben zu XVIII. — S. 182. Zu Swinburne vgl. Literaturangaben zu XXIV.

Englische Poesie 1830—1880: Zum Ganzen vgl. die Werke von Leon Kellner, H. Walker, Oliver Elton, Cazamian, s. oben S. 193. — Bequeme Anthologie: The Oxford Book of Verse, ed. Quiller-Couch, 1913, berücksichtigt alle Viktorianer und die Dichter der Gegenwart. Ferner A. H. Miles, The Poets and the Poetry of the Nineteenth Century, London 1906 u. ff., 12 Bändchen. — S. 183. Matthew Arnold als Dichter: Gesamtausgabe von T. B. Smart, 1903—1904, 15 Bde. (Bd. 15, 343—399 Bibliographie; Bd. 13—15 Briefe); Gedichte in einem Band: Poetical Works, ed. R. Garnett 1890 u. öfters; Poems of M. A. 1840 bis 1867, ed. Quiller-Couch 1909. Wichtig für die Persönlichkeit: Notebooks of M. A., ed. Mrs. Wodehouse 1902. Monographien s. oben S. 195. — S. 184. Arnolds Schulkritik: Von den mindestens 8 Werken, die Arnold als Inspector of Schools schrieb, seien genannt: Popular Education in France, with notices of that of Holland and Switzerland, 1861; Arnolds Gesellschaftskritik s. oben S. 184; Arnolds Religionskritik: St. Paul and Protestantism, 1870, Literature and Dogma 1873 (vgl. dazu Kap. XXXII). — S. 185. Coventry Patmore, Gesamtausgabe: Poems 4 vols. 1879. Zu den S. 179 erwähnten Essays sind posthum veröffentlicht worden Courage in Politics and other Essays, Oxford, Milford 1921. — Über Patmore: Memoirs and Correspondence of C. P., ed. B. Champneys, 2 Bde., 1900; E. Gosse, C. P., 1905; Osbert Burdett, The Idea of C. P., Oxford 1921. — S. 186. Gordon Hake, Poems selected by Alice Meynell 1894. — S. 186. Christina Rossetti, Goblin Market and other Poems, 1862, The Prince's Progress, 1866, Sing-Song, a Nursery Rhyme Book, 1872, A Pageant and other Poems, 1881 (darin Monna Innominata), Verses, 1893, New Poems, 1896; Briefe: Family Letters of C. G. R., 1908. Über Christina Rossetti: W. M. Rossetti, Memoir 1904 (in Gesamtausgabe 1904); M. Bell, Christina Rossetti, a biographical and critical study, 1898; J. F. De Wilde, Christina Rosetti, poet and woman, Amsterdam 1923. — S. 186. James Thomson, The City of D. N., 1880, Vane's Story, Weddah and Om-el Bonain, and other poems 1881, Shelley, a poem 1884, A voice from the Nile 1884; Gesamtausgabe: The Poetical Works of J. T., ed. B. Dobell, 2 vols 1895. Über Thomson: H. S. Salt, The Life of J. T. 1889, J. Weissel, J. T. der Jüngere, Wien 1906. — S. 187. P. J. Bailey, Festus, a poem 1839, The Angel World 1850, The Mystic 1855, The Age 1858, Universal Hymn 1867; J. Ward, P. J. B., author of Festus 1905. — S. 187. Sydney Dobell, The Roman 1850, Balder 1854, England in Time of War 1856, Love 1863, Poetical Works, 2 Bde., 1875, Life

and Letters, 2 Bde., 1878. — S. 188. Über Fitz Gerald: T. Wright, Life of E. F., 2 Bde., 1904, Letters and Literary Remains, ed. W. A. Wright, 7 Bde., 1902, A. C. Benson, E. F. 1905, N. H. Dole, Rubáiyat of O. K., multi-variorum ed., 2 Bde., 1898. — S. 188. Sir Edwin Arnold, Über ihn und seine zahllosen Werke vgl. W. C. Wilkinson, E. A. as a poetizer and as a paganizer 1884. — S. 188. Zu den Dienern der Komischen Muse vgl. die Anthologie: A Century of Parody and Imitation, ed. W. Jerrold und R. M. Leonard, Oxford 1913. — S. 189. A. H. Clough, The Boothie of Toper-na-Fuosich, Oxford 1848, Poems by A. H. C., Cambridge 1862 (Dipsychos enthaltend), The Poems and Prose Remains, ed. Mrs. Clough, 2 Bde., 1869. Ausgabe: Poems of C., ed. H. S. Milford, 1910. Über Clough: W. Bagehot, A. H. C. (1862), in Literary Studies; S. A. Brooke, C., Arnold, Rossetti, Swinburne 1913; P. Lutowsky, A. H. C., Wien 1912, E. Guyot, Essai sur la formation philosophique du poète A. H. C., pragmatisme et intellectualisme, Paris 1913; J. J. Osborne, A. H. C., 1920. Über den Bothie vgl. A. Huth, A. H. C.s The B. of T., Dissertation, Leipzig 1911. — S. 190. A. Dobson und die Balladendichter: vgl. H. L. Cohen, The Ballade, Columbia University Press 1915, Kap. V, S. 316 u. ff. — S. 191. De Tabley, Searching the Net 1873, Poems dramatic and lyrical, two series 1893—1895, Collected Poems 1903. — S. 191. Robert Buchanan. Vgl. A. S. Walker, R. B., the Poet of Modern Revolt 1901, Harriet Jay, R. B. 1903. — S. 192. W. E. O'Shaughnessy. An Epic of women and other poems 1870, Lays of France 1872, Music and Moonlight, poems and songs 1874, Songs of a Worker 1881. Über O's.: L. C. Moulton, A. O'S., his life and his work 1894; Olivero, Music and Moonlight d'A. O'S. (in „Neuere Sprachen" 20) 1912 (eine Würdigung von allerfeinstem Empfinden).

XX. ALFRED TENNYSON.

Das Leben Alfred Tennysons nimmt sich fast wie eine Wiederholung der Wordsworthschen Beschaulichkeit aus mit einem jugendlichen, schnell verrauschenden Sturm und Drang, der aber bei dem jüngeren Poeten kaum sichtbar wird. Im Jahre 1830 reiste er mit seinem Freunde Arthur Hallam nach den Pyrenäen, um den spanischen Insurgenten Hilfe zu bringen. Später finden wir ihn auf lange Jahre hinaus bis zu seinem Tode weich gebettet, berufslos, sorglos und kontemplativ.

Im Pfarrhaus zu Somersby in Lincolnshire am 6. August 1809 geboren, wuchs er in frommer, geistig feiner Atmosphäre auf. Wie bei seinen älteren Brüdern Charles und Frederick, zeigte sich auch bei ihm schon früh die poetische Begabung. Als kleines Kind stammelte er Worte wie die folgenden: „Ich höre eine Stimme, die im Winde spricht", und berauschte sich an der Magik des Ausdruckes: Far, far away. Er wurde zunächst vom Vater unterrichtet, dann nach der Louth Grammar School geschickt, um schließlich 1828 in Trinity College, Cambridge, einzuziehen, als junger Poet, der schon im Jahre vorher mit seinem Bruder Frederick eine Gedichtsammlung — Poems by two Brothers — veröffentlicht hatte. 1831 verließ er die Universität. Sein Vater war vom Schlage tödlich getroffen worden, und die repräsentative Führerrolle im Pfarrhause sollte nun ihm zufallen. Einen Beruf ergreifen konnte er nicht. Er fühlte sich als Dichter und Denker. „Philosophenwandern sei mein Leben auf stillen Waldespfaden, wo mir, wenn froh ich nicht sein kann, ein Friede ohne Leidenschaft zum Lose werde, fern vom Geschrei belogener Lügner im Gewühl der Lügen" (Maud). So glitt sein Leben dahin in Natur- und Weltbetrachtung, Melancholie, Dichtung und Freundschaftsverkehr. Arthur Hallam, der Sohn des großen Historikers, sein voraussichtlicher Schwager, war ihm eins und alles. Mit ihm zusammen genoß er die Pracht der Somersbylandschaft; mit ihm wob er gemeinsam philosophische Tagesträume. Da verließ ihn Hallam 1833, um mit seinem Vater auf längere Zeit den Kontinent zu bereisen. Es war ein Abschied auf immer. Am 15. September traf Tennyson die erschütternde Kunde, daß Arthur in Wien an einem Blutsturz gestorben sei. Der Tod des Freundes ist das große Seelenereignis in Tennysons Leben. Ihm entschwingen sich tausend Ahnungen, Zweifel, Schauder, Hoffnungen und Zuversichten, die, sich gegenseitig reinigend und durchhellend, seine tröstliche Weltanschauung errichten.

Dem unvergeßlichen Freunde verdankte er auch seine Liebe zu Emily Sellwood, die eines Tages — 1830 — in Hallams Begleitung plötzlich im Walde von Holy Well in heller Schönheit vor seinem Auge stand, als reales Wesen in das ihn umschwebende Traumland hereintretend. „Bist du eine Dryade oder Oreade, die du da wandelnd gehst?", so rief er ihr zu. Zwei Jahre nach Hallams Tode sah er Emily wieder häufiger, und seit 1837, als die Tennysons nach High Beech in Epping Forest übergesiedelt waren, stand er in eifrigem Briefwechsel mit ihr, der aber 1840 abgebrochen wurde, weil die Eltern ihre Tochter einem

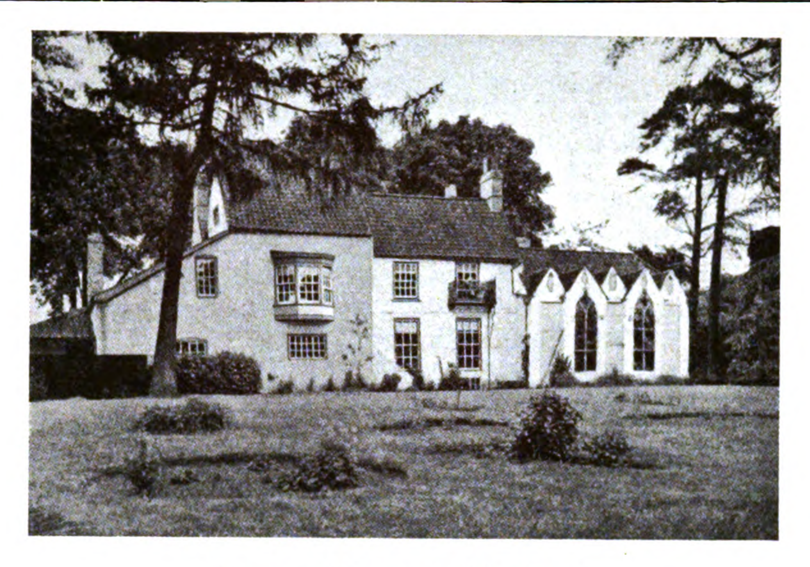


Abb. 113. Tennysons Geburtshaus.
(Aus Bookman 1909/10.)

brotlosen Dichter nicht anvertrauen wollten. Erst 1850 durfte er sie heimführen. Zwanzig Jahre waren aber seit der ersten Begegnung verflossen. Zum Eheglück kam hoher Dichterruhm, der im Herbst desselben Jahres in Tennysons Bekränzung als Poeta Laureatus den äußeren sinnbildlichen Glanz erhielt; der nicht unerwartet kam, schwärmte doch alles für die hohe Kunst und die prächtige, männliche Gestalt Tennysons und hatte doch schon 1845 Königin Viktoria dem jungen Dichter eine staatliche Pension von 200 £ jährlich zugebilligt. Die Truhen füllten sich unerwartet schnell, so daß Tennyson schon 1853 die herrliche Domäne von Farringford in Freshwater auf der Insel Wight pachten und drei Jahre später käuflich erwerben konnte. Hier wohnte der lorbeergekrönte Dichter bis zu seinem fernen Ende. Seit 1869 verbrachte er jeweilen die heiße Jahreszeit auf seinem Sommersitz Aldworth, den er sich bei Haslemere auf den waldigen Abhängen von Blackdown in Surrey hatte bauen lassen. Sein Volk überschüttete den menschenscheuen Künstler mit Ehrbezeigungen, und im Jahre 1884 erhob ihn Königin Viktoria als Baron Tennyson von Farringdon und Aldworth in den Adelsstand. Das Schicksal war ihm hold bis auf einen schweren Schlag, der ihn 1886 durch den Tod seines zweiten Sohnes Lionel traf. Noch im hohen Alter war Tennyson ein rüstiger Fußgänger und begeisterter Raucher, und erst spät im letzten Lebensjahre schlich die Greisenmüdigkeit ein und brachte die Sehnsucht „nach der jenseitigen Stille, da alles offenbar wird". Als schließlich im Oktober 1892 der besorgte Blick des Arztes dem Dichter die leise Frage „Tod?" auf die Lippen warf und ein schweigendes „Ja" zurücknickte, da sprach Tennyson in edler Ergebenheit: „Es ist gut." Er verschied nach Mitternacht am 6. Oktober 1892. Sein Sohn Hallam drückte ihm die toten Augen zu und sprach über ihm sein eigenes Gebet: „God accept him! Christ receive him!"

Tennyson begann seine Laufbahn als metrischer Künstler. Die Form war der Ausgangspunkt seiner Wanderung. Das Ziel der Idee lag noch nebelhaft in der Ferne. Auch die starken Regungen, die in blinder Wucht in der Dichterseele kochen und toben, bis sie schließlich in Feuer und Licht ausbrechen und zum Worte werden, fehlten anfänglich. In seinen Jugendgedichten — Poems by two Brothers 1827 und Poems chiefly lyrical 1830 — klingen uns fast ideenfreie Melodien entgegen. Da ist schon das allerliebste Claribel im tiefen Tale, jene leise, vielstimmig gesummte Naturharmonie, die Käfer, Biene, Bächlein und Grottenecho singen, nicht allein traumversteckt phantasiebildlich, sondern im vernehmbaren Gesang sanfter Vokalwogen, flüssiger Lippenklänge und dem weichen Gelispel der immer wiederkehrenden Reimendung -eth. Hier spricht schon im Lenz des Jahrhunderts, das alle lyrischen Experimente durchkosten wird, ein naiver Symbolist. Ins groß Monumentale strebt er in der

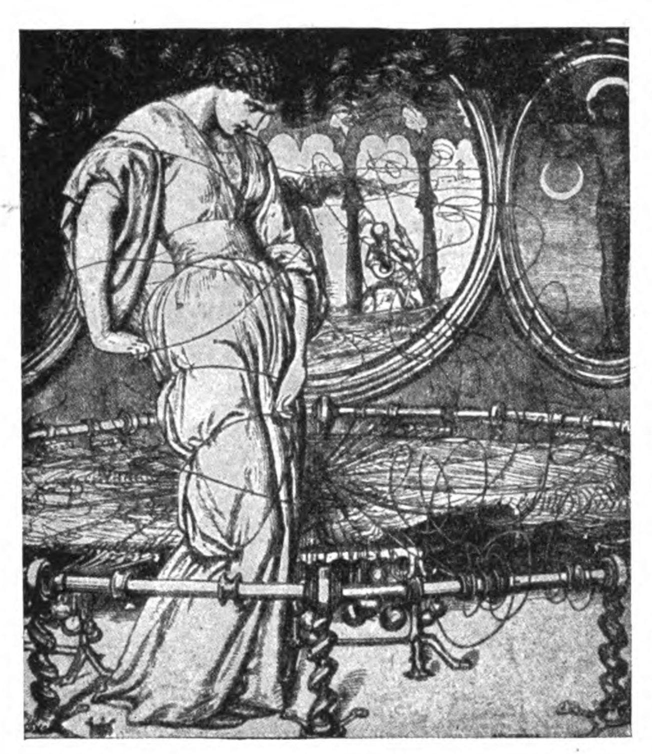


Abb. 114. Lady of Shalott, Illustration zu Tennysons Gedicht von W. H. Hunt.
(Aus „William Holman Hunt" von O. v. Schleinitz.)

sonoren Ode to Memory mit ihrer phantasiebelebten Natur, über der die göttliche Riesengestalt der Erinnerung leuchtet, die ihr Kindlein Hoffnung an der Hand führt, die Erinnerung, die ihr Feuer aus der Vergangenheit holt, um die Gegenwart zu verherrlichen.

Freiheit und souveränes Selbstgenügen der Melodie! Dazu kommt aber noch mehr. Der zweiundzwanzigjährige Tennyson enthüllt sich in den Poems 1832 nicht nur als gewandter Melodiker, sondern auch als naiver Idylliker, der schon wahre Glanzstücke der Lyrik fertigbringt: Eleanore, Margaret, The Miller's Daughter, The May Queen, Oenone und vor allen Dingen The Lady of Shalott und The Lotos Eaters. Die Hauptidee wird gesteigert durch das Landschaftsbild, das sich mit allem Gedanklichen innig verwebt. Der Theokritsche Einfluß ist deutlich verspürbar, nicht nur in der syntaktischen Architektur, in den Motiven — dem herrlichen Schweigen und Naturmittagsschlaf in Oenone — in der metrischen Anordnung — im Kehrreim desselben Gedichtes —, sondern eben in der Handhabung der Landschaftsdarstellung im episch-lyrisch-psychologischen Verlauf. Bei Theokrit flüstert das Laub, plaudert das Bächlein, läuten Blumen und singen Vöglein, freudefühlend, freudeweckend. Ein naives Naturleben lächelt in das menschliche Gefühlsdrama hinein. Genau so bei Tennyson! Die Lotophagen sind eine sorgfältige Einbettung bestimmter Motive und Bilder in das Wellengeschaukel weicher Klänge, die ewig den Grundton sanfter Ermüdung und süßer Erschlaffung modulieren, um im Leser nur eine Gefühlsvorstellung zu erwecken, die eines paradiesisch seligen Schlummers. In Moschus' Europe und Theokrits fünftem Idyll fand Tennyson die geeigneten Bilder, die er übernahm, in alexandrinischem Sinne variierte — wie etwa im homerischen Traumbild süßer Götterwollust —, ergänzte und so dem englischen Melodienfluß zuschob: Schlaf, der süß auf Lidern lastet und die Augen fesselt, Füße, die auf Wolle wandeln, Baum, Schatten, kühle Wasser und die Verneinung alles dessen, was die Ruhe befeindet, die brüllende See und die Gefahren, die dem Fischer lauern, dessen Haus die Barke ist. Diesen Angaben ist das prächtige, buchstäblich sinnenbetäubende Tennysonsche Chorlied der Lotophagen entwachsen. Reime klingen, Traumbilder weckend, aus warmem Feenland zu uns herüber, verlangen Echos, die glänzend antworten und neue Bilderweiten öffnen. Verse schwellen an und werden zu riesenhaften, aber nie brechenden Wortwellen in der Endklage auf die Götter, denen selbst menschliche Trauerlieder entzückende Musik sind. Vokale singen und widerhallen im Vers-Innern, und Lotos wird wollust-durchtränkt zum Zauberwort.



Abb. 115. Illustration von J. E. Millais zu Tennysons „Schlafendem Palast" in The Day-Dream: Der Page neigt sich über der Kammermaid zum Kusse nieder. (Aus Glaser, Moderne Graphik.)

Vollsinnliches Erleben in der Welt der Worte ist für uns die Lady of Shalott. Ströme der Melodie ergießen sich, und in den von ihr erweckten Bildern spielen alle Sinne mit. Leise schwingen die Obertöne einer diskreten Allegorie: Schattenreich und — helle Daseinswelt, in die durch die plötzlich aufflammende Liebe zu Lancelot die märchenhafte Maid von Shalott hineingezogen wird zu ihrem Verhängnis. Entzückende Blicke für das Phantasieauge! Lilienbekränzte Flußinsel mit Burg in der Tiefe, weidenumschleiertes Gewoge mit schleichenden Barken, turmgekröntes Camelot in der Ferne, Widerschein der herrlichen Landschaft und der vorbeifahrenden Menschen in farbig mittelalterlicher Tracht im Spiegel der teppichwebenden Frau, reitender und singender Lancelot bei Silberglöckleinläuten im Sonnenschein, Dahingleiten der todesblassen, singenden und sterbenden Maid flußabwärts nach Camelot auf schwankem Kahn in naßkühler Abenddämmerung. Daneben nacheinander weites Schweigen, kurzes Flüstern, vergängliches Jauchzen, anhaltendes Klagen und zum Schluß — echt mittelalterlicher Sagenklang! — das „Ruh in Frieden" des ahnungslos todbringenden Lancelot. Demgegenüber das ruhige Tempo schwerer, aber heller Vokale in der langgezogenen Stille der Einleitung, die springenden, helltönenden Lancelotstrophen, die metrische Kurzatmigkeit der verhängnisvollen Schritte der Maid, das Schleifen und Schleppen ihres sanften Entgleitens und schließlich das Klangdunkel ihres Sterbeliedes. Das Ganze ein visuell-auditiv-kinetisches Geschehen in der Bedeutungswelt der Worte, deren Klänge in isometrischen Reihen als Begleitung gefühlssteigernde Orchestermusik spielen.

Diese und andere Gedichte wurden in teils verbesserter Form 1842 aufs neue veröffentlicht. Ihnen gesellte sich ein zweiter Band, English Idylls and other Poems, zu. Wieder finden sich auch hier glänzende Beispiele Tennysonscher Melodik. So ist Locksley Hall trotz der deutlich verspürbaren Nachwehen der Erbitterung und des Zornes über ein erlittenes Unrecht — Preisgabe der Verlobten 1842 — vor allen Dingen musikalisches Ausweiten schöner, begrifflich unbestimmter Wortklänge.

Tennyson hatte Sir William Jones' Prosaübersetzung des Moâllakât gelesen, dessen erstes Klagelied den Lippen eines Helden entquillt, der nachts unter Plejadenhimmelglanz vor den Zeltspuren der treulosen verlorenen Geliebten steht und traurig vergangener glücklicher Tage gedenkt. Von dieser Vorstellung ging Tennyson aus. Dazu las er Jones' Transkriptionen der arabischen Verse in trochäischem Rhythmus:

Cáda bíca mín-om ní alh hówai ríthi kábla há.

Die Rhythmen wiegten ihn ein und gewannen in englischen Lauten ihre Verleiblichung. Es entstanden die schönen trochäischen Langverse von Locksley Hall:

Cursed be the social wants that sin against the strength of youth!
Cursed be the social lies that warp us from the living truth!

Die Reime befahlen und ihre Echos schufen überraschende und doch harmonisch sich fügende begriffliche Variationen, die am Schluß den phantastisch-pathetischen Gestus des Welt und Schloß verfluchenden Sängers umwinden, der die Luft mit sonoren Tonwellen durchwühlt.

Musikalisch selbstgenügend wie die Lotophagen ist auch der Day Dream mit seinen weichen Kadenzen und seiner farbigen Ideenpracht. Wärmer und echter erglühen die Gefühlskräfte im musikalischen Gewoge der schönen Klage auf den toten Freund: Break, break, break und des hübschen elegischen Lebewohls: Flow down, cold rivulet to the sea. Gedanklich tiefere Regionen umleuchten die edeln Strophen von St. Agnes' Eve und Sir Galahad. Blitzartig durchzuckt das heilige himmlische Licht ihr landschaftliches Bilderspiel in symbolartiger Verherrlichung des Tennysonschen Ideals der Reinheit.

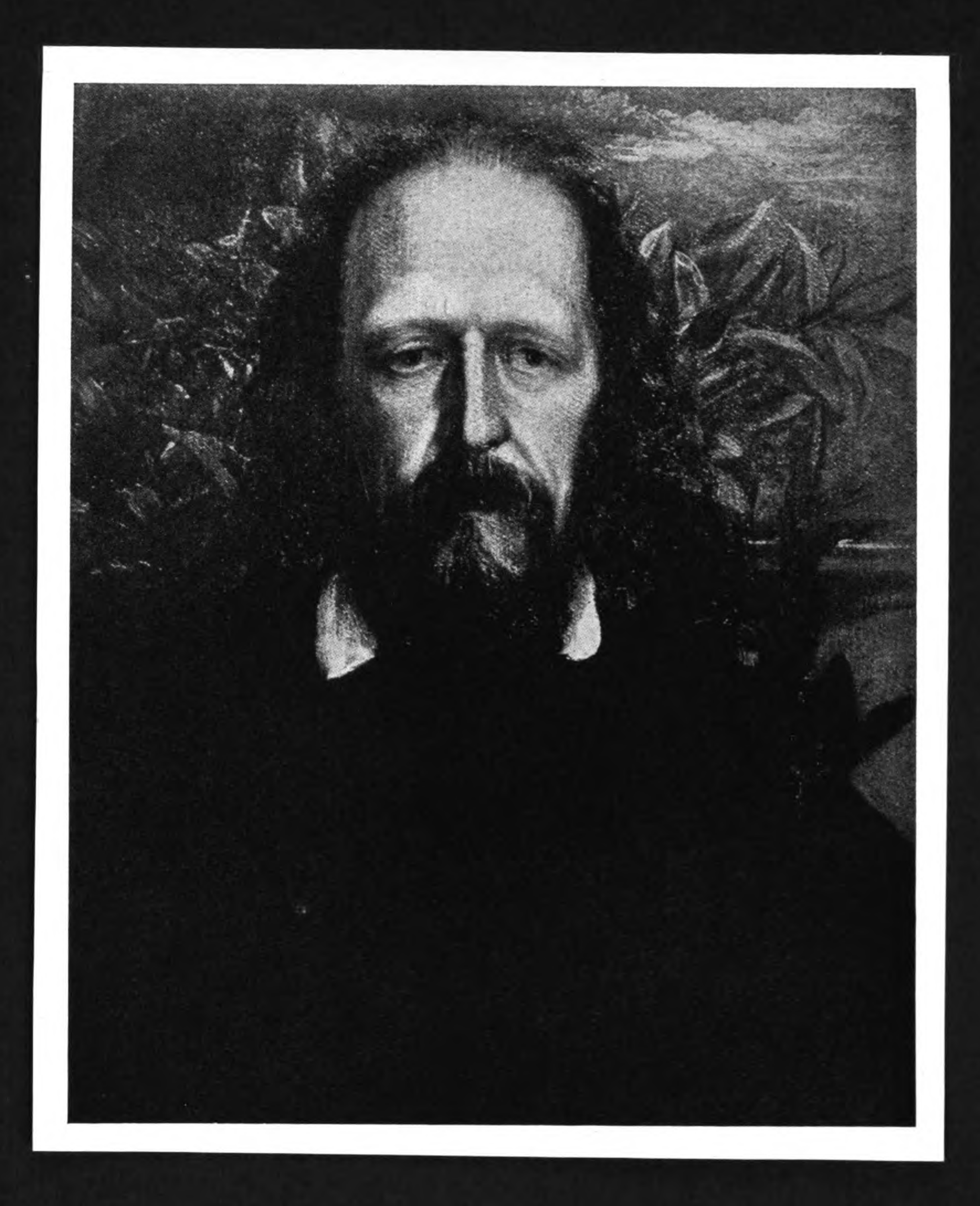
Daneben ergeht sich der Dichter in wohlgelungenen Blankversversuchen, um einerseits englische Idyllik in Dora, Godiva, Audley Court und andererseits majestätische Epik — in Morte d'Arthur, einem Kleinepos, das wir später in die Königsidyllen einverleibt finden —, zum Ausdruck zu bringen. Machtvoll und feierlich, in ganz neuem Klange schreitet unter Tennysons Handhabung der heroische Blankvers daher: So all day long the noise of battle rolled Among the mountains by the winter sea.

Es vergehen fünf Jahre. Der Dichter vollendet zum ersten Male ein größeres Werk, The Princess, a Medley (1847).

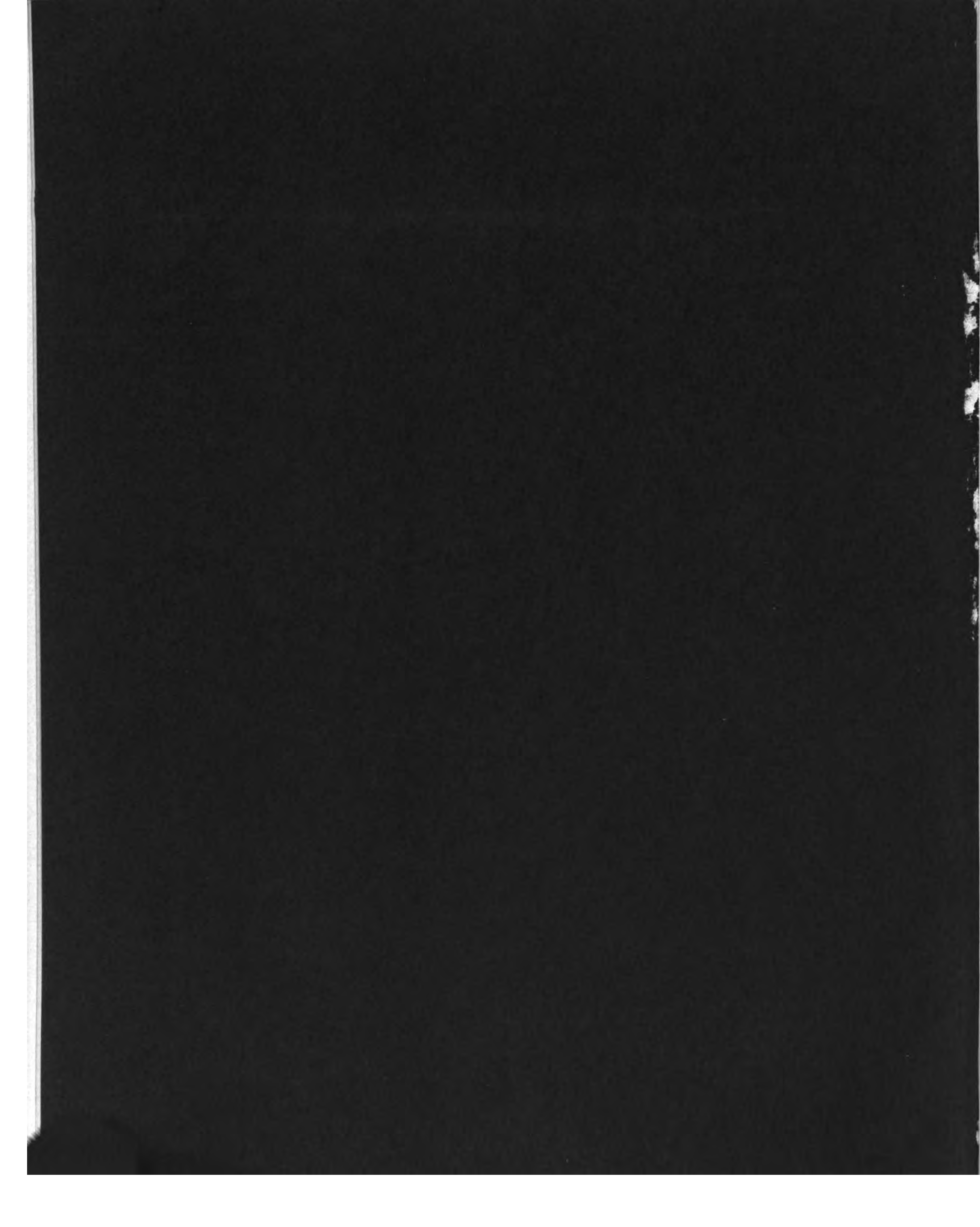
In seiner Behandlung der Fabel und Moral — Frauenuniversität nach Oxforder- und Cambridger Vorbild in männerloser Utopie und schließlich Sieg der Natur und der Liebe — findet Tennyson kaum den richtigen Ton, den der fein ironisch lächelnden Komödie. So ist denn diese Medley mit Recht der Vergessenheit verfallen, von der sie auch Sullivans parodistische Oper, Princess Ida or Castle Adamant, nicht retten konnte. Versöhnend aber wirken gewisse Einzelteile, die bloß maskenartige Ernsthaftigkeit dieser konstruierten weiblich akademischen Welt, das hübsche motorische Turnier und die ganz entzückenden eingestreuten Lieder: der zarte, im Volkston summende Wiegengesang „Sweet and Low" mit seinen traumhaft verschwommenen bildlichen Umrissen — Silbersegel unter Silbermond — und seinen weichen Klängen im sanften Hauch des Westwindes, das bekannte Jagdhornlied mit seinem Widerhall in purpurnen Schluchten unter sonnenglänzenden Zinnen und Gipfeln, das reimlose Tears, idle Tears, voll Sehnsucht und Heimweh nach vergangenen lieben Tagen.

Tennyson erschien hier immer noch als der alte Wortvirtuose. Niemand wußte aber, daß er schon seit vielen Jahren eine Dichtung in sich trug, die dem entzückenden Wortschwung die gedankliche Schwere anheftete, das ganze Fühlen, Sehnen und Denken seiner Zeit im Verse vorwegnahm und die Künstlerphantasie nur als Fackel ergriff, um mit ihr in die mystischen Tiefen des Lebens hineinzuzünden: In Memoriam A. H. H., 1850, den großen Elegienring auf seinen unvergeßlichen Freund Arthur Henry Hallam. Was bedeuten diese 131 Lieder in 3000 Versen? Sie sind eine englische Vita Nuova, die den Freund in himmlischer Verklärung zeigt. Sie sind mehr als das. Der bittere Gedanke des Verlustes wird durch Tage, Wochen und Jahre hindurch, dem Stimmungswandel entsprechend, in unendlich vielen Fazetten bespiegelt, von denen jede in eine neue Gefühlsfarbe getaucht, mit begrifflichen Beziehungen durchsetzt und in das Licht einer bestimmten Weltanschauung gehalten wird, bis die immer wieder umgeprägte Idee in so vielen Hymnen ertönt, deren metrisches, von Tennyson nach Ben Jonson und Sir Herbert Cherbury aufs neue aufgestecktes Gerüst — die vierhebigen Kirchengesangverse durch das zierliche, der Halboktave des Sonetts entliehene Reimband abba umschlungen — die philosophische Erörterung in dem Auf- und Abklingen des mittleren Teiles besonders begünstigt.

Der Freund ist ihm entrückt, und er fürchtet, ihn nie wieder sehen zu dürfen. Zweifel an der Wahrheit göttlicher Weisheit umfangen ihn. Aber Hoffnung und Glaube siegen. Kraft seiner unsterblichen Seele lebt Hallam geistig, panentheistisch in Gott, wird höchster himmlischer Erkenntnis teilhaftig, und den Ab-



Alfred Lord Tennyson
Nach dem Bildnis von Watts
(Aus Bookman 1909/10)



grund des Wandels und Wechsels, dem unser Leben unterworfen ist, überstrahlend, zieht er als Licht in des Dichters Seele ein. Er wird ihn wiedersehen individuell im Geiste, nicht spurlos aufgelöst in der allgemeinen Weltseele, wie die Rationalisten glauben. So trauert der Freund in Hoffnung und beugt sich dem Willen eines allmächtigen, allgegenwärtigen und allliebenden Gottes. Denn die Nacht der Furcht trennt. Im Tageslicht der Liebe aber ist alles in Harmonie umschlungen. Der Dichter hat den „ehrlichen Zweifel" überwunden und, durch Leid geläutert, seinen Geist zu Besserem erhärtet. Die Monde kamen und gingen, und in ihrem Wandel sah der Idylliker das Landschaftsbild durchglüht von seinem eigenen Seelenschmerz. Aber auch umgekehrt stürmten Eindrücke von außen auf seinen Geist ein und schenkten dem ewig sich gleich bleibenden Leid ihr Vorzeichen des Wechsels. Diese idyllische Methode, Gefühle durch Landschaften wiederzugeben — in reizendem Worteläuten den Weihnachtsglockenklang über winterliches Gefilde in unsere Seele hineinzuschwingen —, hilft uns oft über die Eintönigkeit der nicht endenwollenden Elegie hinweg. Wirkungsvoll ist Tennyson auch hier in der Sinnlichkeit: In der 130. persisch-panentheistischen Hymne, die an Goethes Westöstlichen Diwan erinnert — Überall bist du, o Freund; deine Stimme ist in der rollenden Luft und im Rauschen der Wasser; ich sehe dich voll Schönheit in der Morgensonne und im Glanze des Abends —, im Bilde des ehrwürdigen Cambridge, wo in der Erinnerung Hallams Gestalt erstrahlt, Weisheit und Wahrheit im Freundeskreise verkündigt und den Gott in seinem Innern auf Antlitz und Auge himmlisch leuchten läßt. Seine Zeit aber — und z. T. auch das heutige England — lauschte andächtiger den vielen Weisheitsaphorismen, die der Hammerschlag des Meisters geprägt hatte, philosophischen Sentenzen und naturgesetzlichen Axiomen, die sich dem viktorianischen Christen zu einer eigentlichen Theodizee ergänzten. Viele von ihnen sind zum völkischen Gemeingut geworden: „der ehrliche Zweifel, der mehr Glauben birgt als die Hälfte aller Religionsbekenntnisse", die Natur, die das Individuum verachtet und „sich nur um den Typus bekümmert". Doch kommen uns heute diese Sprüche z. T. recht abgenutzt und banal vor. Die Naturtypusstelle ist wörtlich Buffon entnommen. Andere geben sich nur als die gangbare Münze der Zeit zu erkennen, nur in schönerer Prägung und edlerem Goldglanz. So kam es, daß Tennysons In Memoriam alle viktorianischen Geistesrichtungen befriedigte, den orthodoxen Christen, der sich an den Ausflüssen kindlich reinen Glaubens laben konnte, den Skeptiker, dem des Dichters Ringen mit dem Gottes- und Unsterblichkeitsgedanken Eindruck machte, und schließlich den Naturforscher, der die intuitiv richtige Erfassung der physischen Gesetze und Geheimnisse begrüßte, konnte doch noch kürzlich der angesehene Naturphilosoph Sir Oliver Lodge in seinem Buche über moderne Probleme ein ganzes Kapitel Tennyson widmen, dessen Fähigkeit, „die Herrschaft der Naturgesetze, die Verkettung von Ursache und Wirkung, die von den Forschern geflochtene harte Panzerung der Notwendigkeit voll und ganz zu erfassen und doch in alledem das lebendige Kleid Gottes zu erkennen, wahrhaftig dichterisch und göttlich sei".



Abb. 116. Tennyson in der Karikatur.
(Aus Bookman 1909/10.)

Auf diese gedanklich anspruchsvolle Elegie folgte der patriotische Vollklang der Ode on the Death of the Duke of Wellington (1852) und das Kanonendonner und Kartätschenschlag nachahmende Hohe Lied auf den Todesritt der sechshundert Reiter der leichten Brigade in der Schlacht bei Balaklava — The Charge of the Light Brigade 1854 —, dem sich im folgenden Jahre ein metrisches Glanzstück anreihte, Maud, a Monodrama, das ausklingt in den Streitruf desselben Krieges, in dessen Geschichte die eben erwähnte Schlacht ein Ruhmesblatt bildete. Ein Echo der alten Verbitterung, die uns an Locksley Hall erinnert, tönt nach in diesem ideenschwachen modernen Hamlet-Monodrama, voll Enttäuschung, Haß,

Liebesekstase und Verzweiflung, die sich uns in getrennt dastehenden, lyrisch monologischen Leidenschaftsausbrüchen mitteilen, wo der Dichter wie in der Gartenszene vor dem großen Liebesaugenblick der Begegnung die ganze Blumenwelt mit orientalischer Glut und Farbenpracht der Phantasie umlodert und selbst den Grabesstaub des Helden beim nahenden Schritt der Geliebten persisch sympathetisch in Purpur erblühen sieht. Erwartung, Sehnsucht und Leidenschaft türmen sich hier himmelhoch und brechen aus in das unwiderstehliche „Komm“, das zum heißglühenden Strom anschwillt, der dem inneren Auge ein farbiges Bilder- und Flammenspiel, dem Ohre Wagnersche ewige Melodie ist.

Tennyson stand jetzt in der Vollkraft seines Künstlertums. Da erinnerten ihn die Kritiker an die große Pflicht, deren Erfüllung er der Nation schuldig sei: endlich einmal das seiner würdige Monument zu schaffen. Tennyson machte sich an die Arbeit. Schon früh hatte er sich — in The Lady of Shalott, in Morte d'Arthur, in Sir Lancelot and Queen Guenevere, in Sir Galahad — Stoffe aus Malorys Morte d'Arthur geholt, jener Fundgrube von Sagen und Gestalten, die nicht ihm allein, sondern andern englischen Dichtern und Künstlern um ihn und nach ihm die Motive lieferte. So schlug Englands Lieblingsdichter seinen Malory und seine Mabinogion auf, als es galt, das große Zeitepos zu schreiben. Das Epos, dem der Lyriker Gestalt geben mußte! Idyllen, d. h. kurze, bilderprächtige Einzelerzählungen aus der Arthurgeschichte, waren das Ergebnis. Vier solcher Ausschnitte lagen 1859 fertig vor: die Frauenbilder The True and The False, d. h. Enid, Vivien, Elaine, Guinevere. 1869 waren acht Stücke daraus geworden: The Coming of Arthur, Geraint and Enid, Merlin and Vivien, Lancelot and Elaine, The Holy Grail, Pelleas and Ettare, Guinevere, The Passing of Arthur. Zwei weitere kamen hinzu: The Last Tournament 1871, Gareth and Lynette 1872, denen 1885 das letzte, Balin and Balan, eingegliedert wurde. Jetzt lag das Ganze — The Idylls of the King! — als ein Kranz da, der aus Blumensträußen locker geflochten war: ein weicher Kranz, kein hart geschmiedeter Ring. Die Handlung eilt durch ein Dickicht von Abenteuern und saust immerfort in plötzlicher Ablenkung um die zahlreichen Ecken romantisch epischer Überraschungen, entbehrt aber der dramatischen Spannung und Kumulation. Der Schluß von Lancelot and Elaine mit der Todesfahrt der lilienbleichen Maid auf dunkler Barke mit stummem Fergen und dem hastigen Burggedränge ist vielleicht eine Ausnahme. Ein Buch der Märchen, kein Epos sind die Idyllen. Und nicht einmal Kleinepen sind die Einzelgesänge in ihrem goldschimmernden Redegewand. Die Erzählungen lassen uns kalt.

Wie enttäuschend wirkt der Gral, das bloße zuckende Flammenwunderzeichen, das den Reinen, Galahad und Parzifal, erscheint, den andern aber zum Irrlicht wird, das sie auf Abwege lockt und ins Verderben treibt. Wie epidosenhaft wirkt der von der weißen zur königlichen Isolde zurückkehrende Tristan, den in der Liebesumarmung der schwarze Marke, ein aus dem Hinterhalt hervorbrechender zischender Teufel, erschlägt. Die Gestalten vollends entbehren der lebendigen Daseinsplastik, der menschlich seelischen Durchhauchung und der festen selbstbestimmten Willensrichtung und individuellen Typik. Hier, im Seelischen, verschwimmen alle Umrisse. Wohl soll Arthur der König ohne Furcht und Tadel, Galahad wie Percival der Gute und Reine, Gawain der oberflächliche, genußsüchtige Ritter, Pelleas der leicht aufbrausende naive Kraftjunge, Mordred der Verräter und Lancelot der äußerlich vollendete, innerlich aber in Sinnlichkeit und Sünde verstrickte Königsritter sein. In Wirklichkeit sind sie bloße Programmgestalten, blasse Abstrakta, zu denen wir kein Verhältnis gewinnen. Pelleas stürzt in rasendem Galopp auf Lancelot zu, rufend: ich bin der Zorn, die Schande, der Haß und der böse Leumund. Ähnlich hätten auch die andern Ritter ihre Begrifflichkeit verkünden können.

Nun hat Tennyson versucht, die Idyllen in engere Beziehung zum Zeitgeist zu setzen, um ihnen so die Lebenswärme der Gegenwart einzuhauchen. Aus der Fülle der Motive heben sich unterbrochene Linienzüge ab, die sich zu einem weitgreifenden Symbolismus ergänzen lassen. Der Streit der Sinne mit der Seele, das soll — so sagt er uns in der Zueignung an die Königin — die Bedeutung der Erzählung sein. Arthur selber ist das Gewissen, Guinevere das Sinnliche. Die Ritter verehren den König, als wäre er ihr Gewissen und ihr

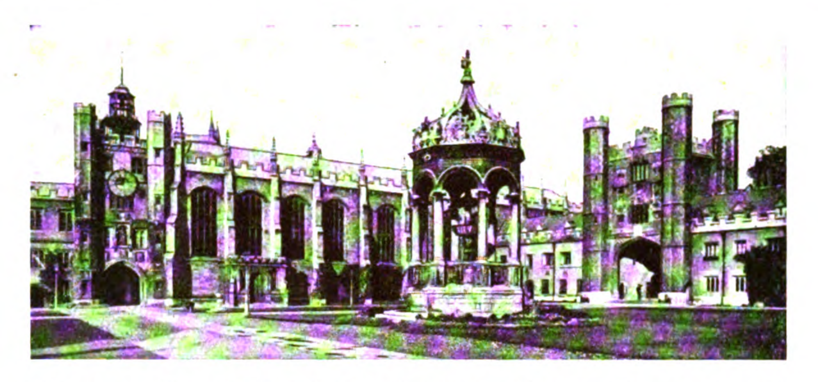


Abb. 117. Das Trinity College in Cambridge, wo Tennyson und Thackeray studierten.

Gewissen, als wäre es ihr König. Die Bilder in der Eremitenhöhle sprechen vom Krieg, den die Zeit mit der Seele des Menschen führt. Dann wiederum blickt uns das Epos im Doppelgesicht von Sein und Schein an, und es erglänzt in Arthurs Wesen die Realität des Unsichtbaren — die Grundfeste des Tennysonschen Glaubensdogmas. Das macht die Idyllen zu einer modernen Dichtung.

Wirksamer als diese Symbolik ist der strahlende Kreis der Sternbilder, den Tennyson um den beweglichen Idyllenzyklus gelegt hat. In der Neujahrsnacht wird das Knäblein Arthur auf leuchtender Feuerwoge vor Merlins Füße gespült. Im herrlichen April zieht Lancelot aus, um für seinen Herrn die königliche Braut Guinevere zu werben, mit der er im wonnigen Mai zurückkehrt. So wechseln die Monde mit den Taten der Helden, bis schließlich in eisiger Sylvesternacht der greise und verwelkte Arthur wieder hinauszieht übers Meer in das selige Land des Lichtes, das am fernen Himmel den zweiten Neujahrsmorgen, die neue Zeit, verkündigt. Das Abstrakt-Symbolische rötet sich hier im Lebensblut einer blendenden Sinnlichkeit, die den Ewigkeitswert der Königsidyllen ausmacht. Sie klingt uns schmeichelnd entgegen in den wohllautenden Melodien der lyrischen Einlagen, denen der rastlos aufsprühende Bilderzauber die visuelle Begleitung gibt. Hier, wo der Blankvers aufhört, ist Tennyson sein bestes Instrument zurückgegeben, der Reim. Wie majestätisch und heroisch tönt der Ritter Huldigungslied mit seinem Schlachtenruf und Schwertergesang, einer schmetternden Fanfarenmusik ähnlich, wie zart und fein die Sonnen-, Mond- und Blumenkavatine der schelmischen Lynette. Sinnlichkeit lächelt uns an in den hübschen, in Scharlach und Gold gemalten Einzelbildern, die lyrisch-emotionelle Momente festhalten: der in der Maisonne strahlende Blumenaltar, vor dem Arthur und Guinevere sich ewige Treue geloben; das göttliche Licht des heiligen Gral, das bei Silberhornklang in warmer Sommernacht der betenden Nonne erscheint und die kahlen Wände ihrer Zelle überflutet; die Königin, den Morgenglanz auf der Stirne, die den Rosenpfad entlang schreitet, der von Gitter zu Gitter zieht, den zur Laube führenden Lilienweg durchkreuzend; die strahlenden Preisdiamanten, die Guinevere der Hand des Lancelot wütend entnimmt und durch das offene Fenster in den Strom schleudert, der, getroffen, weißfunkelnde Edelsteine entgegenspritzt; der sterbende Arthur, den in der Stille der winterlichen Mondnacht der letztgetreue Bedivere von der Kapelle ob dem Meere an den winterlichen Strand hinunterträgt zur letzten Fahrt über die See, woher er kam, wohin er geht; und — etwas später — derselbe Bedivere, der, auf eisiger Felsenkante stehend, die spähenden Blicke unter schirmender Hand dem in leuchtender Ferne versinkenden Schiffe nachsendet.

Wie schon diese Beispiele zeigen, ist das sinnliche Instrument, das Tennyson mit Vorliebe verwendet, ein farbenglühendes Flammenmeer, in das er die Begriffe hineintaucht. Ein Feuerzauber umsprüht die Arthursche Sagenwelt. Die Lilien gleißen, die Rosen glühen, der Wald brennt, der Tod selber lodert, eine verzehrende Flamme, die Nacht löst sich auf in weißen Feuerdampf, und flammengleich übertragen sich beim Treuschwur Arthurs Gesichtszüge auf alle umstehenden Ritter, und es entströmen seinem Antlitz drei blaue und grüne Strahlen und fallen — jeder für sich — auf die drei Königinnen. Ähnlich enthüllt sich das Schaffen der Seele in ihrer Alltäglichkeit in hellen, farbenprächtigen Lichtsignalen. Elaines Geheimnis malt ihr schlichtes Antlitz dem kranken Lancelot in grellen Herzensfarben vor. Das Lächeln der Prinzessin Ettare steckt allmählich ihre Leute an wie der Steinwurf, der im Wasser immer weitere Kreise zieht. Im Schlafe ist Ettares Jungfrauen die Bosheit auf friedlicher Lippe eingefroren.

Unerschöpflich ist die Fülle der Einzelbilder mit ihrer Farbenpracht und ihren begleitenden Wohllautsreihen. Als Ganzes unzulänglich sind die Königsidyllen in ihren Einzelheiten bestrickend, durchbebt von echter Tennysonscher Kraft.

Hier hätte eigentlich Tennysons Lebenswerk aufhören können; denn die vielen schönen Melodien, die er noch dreißig Jahre lang bis zum schlicht erhabenen Crossing the Bar und The Death of the Duke of Clarence erklingen läßt, schlagen kaum eine neue Note an.

Im Gegenteil! Reiche Obertöne ersterben, und der romantische Zauber der jüngeren Dichtung weicht. Er ist noch in üppiger Fülle vorhanden in dem bekannten Idyll Enoch Arden (1864), der dekorativ ausgestalteten, in heimischem Dorf und tropischer Purpurlandschaft sich abspielenden englischen Fischertragödie, die in dem Band Idylls of the Hearth erschien. Hier stand auch das hübsche Gedicht The Grandmother und der im Lincolnshire-Dialekt geschriebene, in köstlichem Bauernhumor lächelnde Northern Farmer, Old Style, dem eine hübsche Ergänzung — The Northern Farmer, New Style — folgte, wo der Hufschlag des Pferdes in das bäuerlich gewichtige property, property, property umklingt.

Aber die weiteren Bände — Ballads and Other Poems 1880, Tiresias and Other Poems 1885, Locksley Hall Sixty Years After 1886, Demeter and Other Poems 1889, The Death of Oenone, Akbar's Dream and Other Poems 1892, ganz abgesehen von den verfehlten dramatischen Experimenten Queen Mary 1875, Harold 1877, The Cup 1881, The Falcon 1882, The Promise of May 1882, Becket 1884, The Foresters 1892 — sind alle nur wundervolle Wiederholungen der alten metrischen Virtuosität, deren man schließlich müde wird. Öfters meldet sich auch wie etwa in Locksley Hall Sixty Years After oder in Despair oder in The Children's Hospital die Gereiztheit des Greises, der mit dem geistigen Tempo der Zeit nicht mehr Schritt halten kann.

Das sind die Werke eines Dichters, der an die hohepriesterliche Sendung des Poeten glaubte, dessen Lippen Gott mit dem Feuer des Himmels berührt habe, in dessen alleinigem Dienst er stehe. Bis zur Erdrückung fühlte Tennyson die Last solcher Verantwortung; denn nur ihm allein war die göttliche Offenbarung anvertraut, die er durch die Macht seines Wortes der Menschheit mitteilen müsse, ein philosophisches Priestertum, dem die Zeitgenossen sich beugten, das die Nachwelt aber abgelehnt hat. Von der Form zur Idee! Nur in diesem Zeichen ist Tennyson zu verstehen. Ungehindert in Jubeltönen ergießen sich die Verse in formschaffenden Formen. Noch nie klang englische Dichtung so harmonisch formenreich und doch so frei und in ungebundener Selbstverständlichkeit wie hier: ein farbenprächtiger Sensualismus, wie ihn der so eindrucksempfindliche Keats gepflegt hatte, der „schöne Worte wie ein Verliebter betrachtete" und die „Sensation" höher schätzte als den „Gedanken". Im Strom dieser Überlieferung war Tennyson weiter gesteuert. Claribel, die Lotophagen, die Maid von Shalott, das Gartenlied in Maud sind Keatssche Gefühlsmelodien, die Tennysons Urwesen besser entsprechen als seine von Bewußtsein und Willen gelenkte priesterliche Sangeskunst. Allerdings erreicht er kaum die volle Üppigkeit und Intensität der Keatsschen Phantasie- und Stimmungssinnlichkeit. Er ist Klangekstatiker, dem die Worte zum Ideen treibenden Inspirationsboden werden. Ein Schlachtenbericht in den Times, der von Balaklava und dem Heldenritt der leichten Brigade spricht, schleudert das rhythmische Sätzchen „Some one had blundered" in den Bereich seiner Gehörvorstellung hinauf. Die Silben schwingen wellenartig hin und her und zeichnen das balladenartige Grundtongerippe. Andere Laute stürzen sich bilderflammend hinzu und bauen ein symmetrisches Klangmonument, zu dessen gefährlicher Höhe steile Stufen emporeilen und jenseits in kühnen Sprüngen wieder erdenwärts sausen. Die Worte Far away weiten sich aus zu Vers, Strophe und Gedicht und werden ihm zum Edelsteinschlüssel, der die geheimnisvollen Pforten unsichtbarer Welten öffnet (Far away). Die Tennysonsche Lyrik ist ein wortekstatisches immer mehr Ideen in sich hineinziehendes Begriffsumtanzen hin- und herschwebender Bilderzeichen. Dieser anmutige, weiche, ideenbiegende Reigen zeigt die aufgelösten offenen Formen des Barock, mit dem sich aber gerne wieder die

klassische Symmetrie der Antithesen mischt. Syntaktisch nennen wir das Wiederholung und antithetischen Parallelismus:

Cursed be the social wants that sin against the strength of youth,
Cursed be the social lies that warp us from the living truth

oder: Love may come and Love may go.

Unendlich sind die Klang- und Stimmungswirkungen, die Tennyson mit diesen beiden Instrumenten zu erzielen weiß. Plötzlich bricht er in unerwarteter Abschwenkung die tanzende Klangreihe in eine neue Linienflucht der Töne und Empfindungen um, wie etwa in der letzten Zeile des Jagdhornkehrreims:

Blow, bugle, blow, set the wild echoes flying,
Blow bugle; answer, echoes, dying, dying, dying.

Kein Mensch kann sich der entzückenden Wirkung dieses Klangreigens entziehen. Seine Gesetzmäßigkeit aber, die in tausend kleinsten Einzelheiten zauberhaft wirkt, bleibt ewiges Geheimnis.

XXI. ROBERT BROWNING UND ELIZABETH BROWNING.

Dem kräftigen Boden des tüchtigen englischen Philistertums entblüht in der Gestalt Robert Brownings die Genialität.

Die Brownings waren durch Generationen hindurch solide Mittelklaßmenschen. Großvater und Vater amteten als Kanzlisten der Bank von England. Aber schon der Vater schlug aus der Art. Seiner kaufmännischen Tüchtigkeit und seiner Vollblutenergie pfropfte dieses geistige Kind des 18. Jahrhunderts, dieser humanitäre Puritaner, das blühende Reis eines liebhaberischen Gelehrten- und Künstlertums auf. Ihm schenkte zu Camberwell bei London am 7. Mai 1812 seine feinsinnige Frau, eine geborene Sarah Anna Wiedemann, die Tochter eines in Dundee niedergelassenen Hamburger Reeders, ein Knäblein, Robert Wiedemann. In ihm steigerte sich das vom Vater ererbte Künstlerwesen durch die Gnade der Natur, das elterliche Wohlwollen und Verständnis und durch die günstige Erziehung. Der Knabe wurde größtenteils durch vorzügliche Privatlehrer humanistisch unterrichtet. Daneben aber nahm er in Mußestunden einen ganz gewaltigen Lesestoff in sich auf. Byron und Shelley waren seine poetischen Lieblinge. Schon früh dichtete Robert und konnte mit zwölf Jahren auf ein ganzes Bändchen von Jugenddichtungen, Incondita, hinweisen, die im Manuskript fertig dalagen. 1833 veröffentlichte er sein erstes größeres Jugendwerk, Pauline, um von da an bis zu seinem Tode unablässig mit großer Schnelligkeit und in großen Mengen Verse zu schreiben, durch die er sich nur langsam, sehr langsam Anerkennung erkämpfte. Ruhig und kräftig steigt die Lebenskurve dieses kerngesunden, lebensfreudigen, gesellschaftlich gewandten Weltmannes, hinter dessen Äußerem kein Mensch den Dichter vermutete, hinauf zum dramatischen Höhepunkt seines Daseins, der Entführung seiner Geliebten im Jahre 1846, senkt sich dann wieder langsam zur vorübergehenden Tieflinie, als die von ihm vergötterte Dichterin und Gattin ihm (1861) entrissen wurde, und schreitet von da an fast unmerklich langsam dem Ende zu.

Im übrigen ist dieses Leben äußerlich ereignislos. An Abwechslung fehlte es zwar nicht. 1833—34 besuchte er Rußland als Begleiter des russischen Generalkonsuls, 1838 sah er Italien zum ersten Male und berührte Venedig, Treviso, Bassano und Asolo, zu dem er eine besondere Liebe faßte. Sechs Jahre später zog er wieder nach dem Süden. Bei seiner Rückkehr lernte er die leidenschaftliche Poesie der Miß Elizabeth Barrett kennen, die ihn mit solcher Begeisterung erfüllte, daß er sich, alle Hindernisse überschreitend, die Bekanntschaft des weiblichen Wesens erzwang, mit dem sein Schicksal sich bleibend verknüpfen sollte.

Elizabeth Barrett war am 6. März 1806 in Coxhoe Hall in Durham als älteste Tochter von dreizehn Kindern geboren. Bald darauf finden wir die wohlhabende Familie auf dem Gute Hope End in den Malvern Hügeln im westlichen England. Von hier verschiebt sich 1835 der Standort nach London. Das Mädchen dichtete schon früh und gab sich mit einer für das weibliche Geschlecht damals ganz einzigartigen Begeisterung dem Studium des Griechischen hin. Als sie fünfzehn Jahre alt war, zog sie sich eine schwere Verletzung der Wirbelsäule zu. Später stellte sich noch Lungenschwäche ein, die das Mädchen ununter-

brochen an das Krankenlager fesselte. Man hob sie täglich vom Bett aufs Sofa und wieder zurück. Dies war ihre einzige, dazu noch passive Körperbewegung. In diesem Zustande dichtete sie. Eine innere geistige Kraft hielt ihren gebrechlichen Körper aufrecht, belebte die dunkeln Augen unter der edeln, von schwarzer Lockenfülle umrahmten Stirn und durchglühte ihre Poesie mit Sehnsucht und Leidenschaft. Diese Kraft erreichte die Seele des hoffnungsfreudigen, lebensfrohen Robert Browning. Der Dichter kam und suchte ihre Gunst. Das kranke, sterbende Wesen aber fuhr zuerst erschreckt zurück. Der Suchende ließ nicht nach. Er kämpfte um den Preis ihrer Liebe mit dem Schnitter Tod, der sie schon umfangen hielt, und besiegte ihn. In der Sonne des Liebesglücks erstarkte die welkende Blume. Die eigenartige Geschichte dieser Liebe wird uns zweimal erzählt, in dem Briefwechsel — Letters of Robert Browning and Elizabeth Browning — und in den berühmten Sonnets from the Portuguese der Dichterin.

Als ihr tyrannischer Vater, der bei keinem seiner Kinder das Heiraten duldete, die feste Hand auf seine älteste Tochter legte und eigensinnig-selbstsüchtig die Rolle der Vorsehung spielen wollte, da schnitt Browning gewalttätig den Knoten durch. In strengster Verborgenheit ließ er sich am 12. September 1846 in der Marylebonekirche trauen und entfloh acht Tage später mit seiner invaliden Gattin, die unbeachtet während des Abendessens dem Vaterhause entschlüpft war, nach Italien. Den Winter 1846—47 brachten sie beide in Pisa zu und ließen sich dann in Florenz in der Casa Guidi häuslich nieder. In der milden Luft der Toscana erholte sich die Gattin derart, daß sie sich regelmäßig Bewegung im Freien geben konnte. Sie gebar 1849 ein Knäblein, Robert Wiedemann Barrett Browning. Fünfzehn Jahre eines überaus glücklichen Ehelebens ward den beiden beschieden. Browning dichtete, pflegte seine Lieblingskunst, die Musik und modellierte gelegentlich. Dann kam der unvermeidliche schwere Schlag, als — 1861 — seine zarte Frau starb, deren ätherisches Wesen er in dem Sinnspruch seines monumentalen „Ringes" in die Worte zusammengefaßt hat: A lyric Love, half angel and half bird.

Browning verließ nun mit seinem Sohne die Stätte seines toten Glückes und zog nach London, um sich mit seiner trefflichen Schwester Sarianna der Erziehung seines einzigen Kindes voll und ganz zu widmen. Sein Dichterruhm hatte den Höhepunkt erreicht. Die Universitäten des Landes ehrten ihn. Seit 1877 wandte er sich fast jeden Sommer südwärts, um ein paar Wochen in seinem geliebten Asolo zu weilen. Er sah das ihm traute Städtchen zum letzten Male im Jahre 1889. Damals zog er voll Hoffnung im Oktober fort und reiste nordwärts nach Venedig zu seinem Sohne, dem Maler Browning, der den Rezzonico-Palast als Wohnsitz erworben hatte. Hier packte ihn plötzlich ein heftiger Bronchialkartarrh, Herzschwäche trat hinzu, und so starb er am Abend des 12. Dezember 1889, gerade als die Glocke von San Marco zehn Uhr schlug.

Robert Browning ist der geniale Ideenphantast des Grotesken und Ungereimten in der Seelenwelt aller Menschheit. Eine gewaltige, aber einseitig psychologisch gerichtete Bildungskraft malt in üppiger Fülle abnorm individuelle Weltausblicke, die dem Dichter in gedanklicher Klarheit und Vollständigkeit vor dem Auge liegen, die aber eine schrullenhafte, die syntaktischen Beziehungen oft überspringende Sprache in zuckenden Wortsignalen nur lückenhaft andeutet. So entsteht eine kopfzerbrechende Problem- und Rätseldichtung, der nur ein hingebendes Studium den hohen Ideenwert abringen kann.

Die Pfade sind schon ganz verdunkelt in Sordello (1840), diesen sechs Büchern in 6000 Versen, dieser Schicksalsdarstellung einer stark nach innen gekehrten, von den eigenen Schöpfungen niedergerungenen Künstlernatur, die beim Ansturm einer wirklichen Leidenschaft zusammenbricht. Vor Sordello aber und um ihn herum liegt, neben Pauline (1833), einem unbedeutenden Erstlingswerke, eine Reihe kühner und sprachlich verhältnismäßig klarer Dramen und Szenendichtungen: Paracelsus (1835), Strafford (1837), Pippa Passes (1841), King Victor and King Charles (1842), The Return of the Druses (1843), A Blot in the Scutcheon (1843), Colombe's Birthday (1844), Luria (1846), A Soul's Tragedy (1846), wovon die sieben letztgenannten als sechs Nummern einer Seriensammlung, Bells and Pomegranates, erschienen. Diese enthielt noch die Dramatic Lyrics (1842) und die Dramatic Romances and Lyrics (1845), Beispiele des sog. dramatischen Monologs, den Browning mit großem Geschick und besonderer Liebe pflegte. Dieser Gattung bleibt er durch lange Jahre hindurch treu. Zwischenhinein fällt nur Christmas Eve and Easter-Day (1850), eine seelische, in der Ich-Form gehaltene Erlebnisdichtung. Dann aber kommen die Situationsmonologe in Men and Women (1855) und Dramatis Personae (1864), die das Beste enthalten, was Browning zu bieten hat. Jetzt macht er eine Riesenanstrengung und erzählt



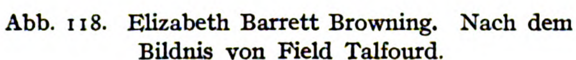


Abb. 118. Elizabeth Barrett Browning. Nach dem Bildnis von Field Talfourd.

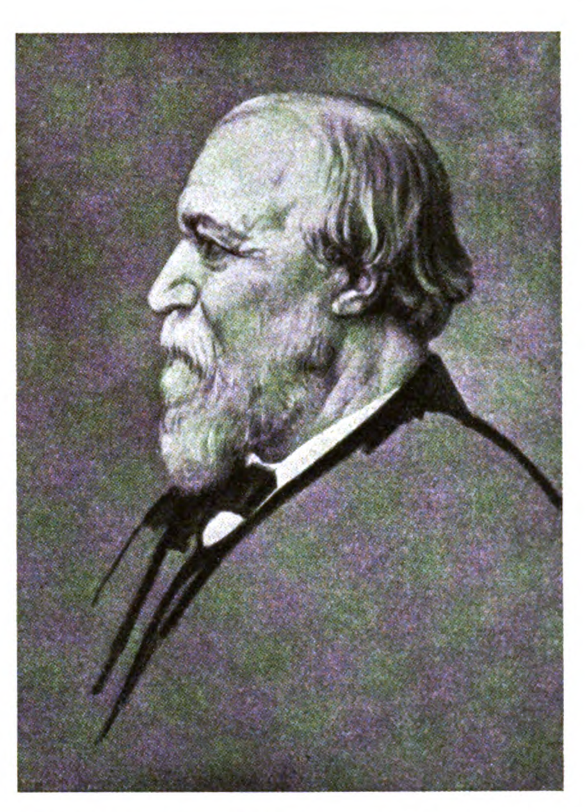


Abb. 119. Robert Browning. Nach dem Bildnis von Prof. Legros.
(Aus Bookman 1910/11.)

multimonologisch, durch neun Andersvorstellungen hindurchblickend, die Geschichte einer schaurigen Mordtat zu Rom in dem erörternden Riesenepos The Ring and the Book (1868—69). Von da an ist der Abstieg erkennbar. Die Form wird rauher, der Seelenpfad verschlungener. Erstaunlich ist aber immer noch die Fülle seiner alternden Schöpfungskraft. Balaustion's Adventure (1871), Prince Hohenstiel-Schwangau (1871), hinter dem sich Napoleon III. versteckt, der hier vor einer jungen Dame über einer Zigarre und Tee seine Apologie ausspinnt, Fifine at the Fair (1872), das Don Juan-Motiv in moderner Einkleidung, Red Cotton Nightcap Country (1873), die Umgießung einer französischen Skandaltragödie in Browningsches Seelenschauen und sprunghaftes Mitteilen, das sich motivisch ähnlich in The Inn Album (1875) wiederholt, Pacchiarotto, with other Poems (1876), eine humorvolle Auseinandersetzung mit den Kritikern, La Saisiaz, the Poets of Croisic (1878), wovon das erste eine Erlebnisdichtung ist, in der der Unsterblichkeitsgedanke verteidigt wird, die Dramatic Idylls, first and second series (1879—80) und Jocoseria (1883), eine Rückkehr zur alten strengen Form des dramatischen Monologs, Ferishtah's Fancies (1884), unter persischem Namen eine Erläuterung der Lehren Brownings in ablösenden Parallelreihen erörternder Dialoge und gefühlserregender Lyrika, Parleyings with Certain People of Importance in their Day (1887), Browningsche Gespräche mit Berühmtheiten, deren stumme Gegenwart nacheinander seinen Gedankenäußerungen neue, das Browningsche Seelenleben vollständig umkreisende Richtungen verleiht — und schließlich Asolando (1890), das gewisse Schönheiten der guten, starken Zeit zum letzten Mal hübsch nachklingen läßt.

Aus dieser Fülle greift man gerne unter den Erstlingswerken Paracelsus und Pippa Passes heraus, stellt die dramatischen Monologe der verschiedenen Perioden in den Mittelpunkt der Betrachtung und setzt sich mit seinem Monumentalwerk The Ring and the Book auseinander.

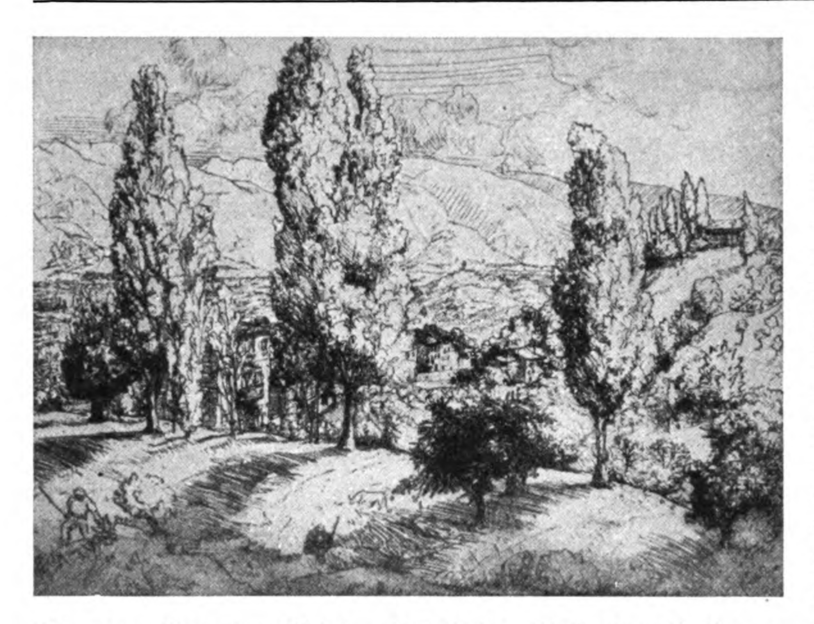


Abb. 120. Brownings Lieblingsdorf Asolo. Nach einer Radierung von Donald Shaw. (Aus Connoisseur Bd. 36.)

Paracelsus ist ein vielversprechendes philosophisches Szenenspiel, kein Drama; denn wie die anderen verfehlten Browningschen Stücke stellt es Charaktere auf die Bühne, deren Seelenkräfte sich, ohne Störung durch äußere Einflüsse, einzig und allein ihrer inneren Bestimmung gemäß bis zur Vollendung auskreiseln, während doch das lebenswahre Drama die Menschen im realen sichtbaren Anprall mit der starren Notwendigkeit der äußeren Natur zeigt. In ein neues interessantes Licht aber rückt er die Paracelsusgestalt, die ein faustischer innerer Drang quält. Denn die Überlieferung wird kühn umgestoßen und der Alchimist verwandelt in die emporstrebende, aber im Werke sich nie vollendende Verleiblichung einer jugendlichen Willens- und Wissenskraft. Schließlich fallen hohe Worte von sterbenden Lippen nach einem dramatischen Geschehen, das sich rein innerlich abgewickelt hat in Ideenkämpfe spiegelnden Monologen und Philosophien austauschenden Zwiegesprächen, Worte, die Brownings eigenes evolutionistisches Glaubensbekenntnis verkünden, das Shelleys Gedanke der Liebe wärmend durchstrahlt. Diese Liebe, die des Paracelsus jäher Wissensdrang im Leben verscheucht hatte, spricht siegreich in letzter Stunde: Liebe, die zweifelt und strauchelt und leidet und doch glaubt, die in den niedrigsten Wesen sich schaffend regt hinauf bis zum Menschen, der allem Leben seinen Stempel aufdrückt, im Winde Stimmen hört und im Föhrengemurmel bei Sonnenuntergang hehrem Gedankenspiel lauscht. Schon beginnt dieser Mensch, die Grenzen seiner Natur überschreitend, gottwärts zu streben. Paracelsus stirbt, Gottes Lampe fest an die Brust gedrückt, damit ihr Licht einst die Finsternis zerstiebe. Mit ihr wird er in ferner Zeit wieder emportauchen ins Bewußtsein der Menschheit.

Der ganze Browning ist schon da mit seiner Loslösung des Innern vom Äußern, seiner Umwertung überlieferter Seelenwerte in der verborgenen Welt des reinen Wollens und Sehnens, jenseits des falsch eingeschätzten sichtbaren Wirkens. Der Gedanke kehrt variiert wieder in Pippa Passes, diesem realistischen psychologischen Kleindrama der Weltmagie mit seinen Szenen der Eigenreflexion in schlichter, häuslicher, von Sinnlichkeit, Laster und Leidenschaft durchtränkter Sphäre, umwoben von mystischem Gesang, der blumenartig gleich Düften die Luft durchhaucht. Die Menschenseelen sind durch unendlich viele, weit und eng gespannte magische Fäden miteinander verbunden. Und was der Reine und Gute heute in ahnungsloser Stunde ersehnt und erwirkt, es dringt erbebend als verwandelnde Kraft in eine ferne, fremde Menschenseele ein. Dieser Gedanke wird Browning zum Symbol, sichtbar in dem Waisenkinde Pippa, der armen Seidenwinderin zu Asolo, die heute an ihrem einzigen

Jahresfeiertag durch die Straßen des Städtchens ziehen will, um in ihrer Phantasie nacheinander die Rolle der vier Glücklichsten des Ortes — reiche, vom Liebhaber umworbene Gattin, Bildhauer, Patriot und Bischof — zu spielen. Das Symbol wird uns zur hörbaren Melodie in ihrem Liede, das, ,,wenn Pippa vorbeizieht", ihr unbewußt, als die Stimme Gottes in die Seelenhölle der von ihr glücklich Gewähnten hineinfällt, deren finsterer Wille und häßliche Gedanken von Mord, Totschlag und Verderben erlahmen, deren Gewissen wieder zu rufen beginnt, jetzt, da beim Klang des Liedes die ihren Geist umstrickenden Mächte weichen mußten. Das ist die streng realistische Welt Brownings mit ihren Sorgen und Leiden, ihren Sünden und Lastern, ihrem Haß und Vernichtungswillen und — ihren stofflichen längst vergessenen Alltagsschönheiten, die des Dichters Bedeutungszuckungen in eigensinniger Knappheit mitteilen: Sonnenstrahl durch Pippas Kammer, auf dem plätschernden Wasserspiegel ihres Eimers gebrochen und in tausend tanzenden und taumelnden Flecken an die Wand geworfen. Diese Welt durcheilt leise auf Engelsfüßen der alles Leben verklärende Wille Gottes, dessen Lieblingsinstrument der Zufall ist.



Abb. 121. Die Hauptgasse von Asolo mit Brownings Haus rechts. Nach einer Zeichnung von Miss D. Noyer. (Aus E. Dowden, R. Browning S. 48.)

Das menschlich Groteske, Verpfuschte und Verachtete hat Browning aus der Ungunst seines Überlieferungstypus emporgehoben in das Pathos einer gesteigerten Gewöhnlichkeit, in die Genialität seiner wahren Norm. Das ist nicht die Romantisierung des Grotesken, wie sie Dickens pflegte. Es ist vielmehr eine erörternde Umschichtung der äußeren Tatsächlichkeit in die Linien einer verblüffenden Neuphysiognomie und — ein Hinabwerfen alles Geschehens auf die innere Seelenbühne, wo es, zerspalten in Leidenschaft, Fühlen, jähes Wollen und Streben, banges Zögern und Fürchten, in vielen Stimmen kasuistisch zickzackartig spricht. Ronsards Geschichte vom Handschuh ist uns allen durch Schillers dramatische Ballade bekannt. ,,Er wirft ihr den Handschuh ins Gesicht. Den Dank, Dame, begehr' ich nicht. Und verläßt sie zur selben Stunde." Verachtet vom König, verachtet von uns allen! Nicht aber verachtet von Browning! Er nimmt sich ihres aussichtslosen Falles an. Ihr Handschuhwurf war die Schmelztiegelprobe, die das Gold von De Lorges überschwenglichen, Liebe gegen Gefahr abwiegenden Beteuerungen zu bloßem Kupfer reduzierte. Froh, dieses Falschen ledig zu sein, verläßt sie den Hof und wird die glückliche Gattin eines jungen Verehrers. Der Ritter aber führt die berühmteste Schönheit nach Hause und, wenn später König Franz ihr den Hof macht, so schickt sie, um freie Bahn zu haben, ihren Löwenhelden auf die Suche nach verlegten Handschuhen. — Stark ist hier die äußere Umschichtung: Blaubart, der Löwe, die wilden

Wüstenträume, die sein gereiztes Auge spiegeln, und — das kecke Nachspiel. Weniger fein, erzwungen, ist die seelische Kasuistik der inneren Anschauung.

Der Handschuh ist in der einfachsten Form gegeben, an die sich Brownings Innenschauen schnell gewöhnte: im dramatischen Moment mit Sprecher und stummem Zuhörer, einer Form, die schon im 16. Jahrhundert Drayton kannte, die Byron gelegentlich verwendet und Tennyson kurz vorher wieder aufgebracht hatte, deren psychologische Ausschöpfung aber nur Browning gelang. Da es ein Seelenmoment ist, kann er in ihm alles blitzartig aufzucken lassen, das Ferne und das Nahe, das längst Vergangene, Gegenwärtige und noch Kommende und kann in seinem raum- und zeitlosen Rahmen aus winzigsten Ideen-, Gefühls-, Sehnsuchts- und Willensfunken die Menschenseele bauen. Die Situationen sind so viele Fenster, durch die er in das zeitlose Gebiet der Seelen blickt.

Eigenartig sind in der großen Menge der dramatischen Monologe die Situationen, eigenartig die Seelenverfassungen, die das einströmende Licht beleuchtet. Am Fest des hl. Kreuzes läßt man die Juden zu Rom eine christliche Predigt anhören, in der vergeblichen Hoffnung, sie bekehren zu können. Was denken und fühlen diese Juden? (Holy Cross Day.) Ein Renaissancebischof gibt seinen Bastardsöhnen die nötigen Anweisungen zur Errichtung seines eigenen Grabmals, das seinem streng humanistischen Geschmack entsprechen muß. (The Bishop orders his Tomb.) Das Buch eines Pedanten Sibrandus Schafnaburgensis steckt ein rachesüchtiger, gelangweilter Leser in einen hohlen Baumstamm, wo es tagelang von fleugenden und kreuchenden Kreaturen respektlos umzappelt wird. Der in der Wüste sterbende Evangelist Johannes hält seinen letzten Monolog. (Death in the Desert.) Caliban, ein widerliches, plumpes, ungezähmtes Wesen, aber eine stark denkende Kraft, gibt uns seine eigene Darstellung von der Entstehung der Welt, die Gott aus bloßer Unbehaglichkeit erschaffen habe. Ein trockener Grammatiker wird begraben auf hoher Bergesspitze, damit sein aus engen Grenzen himmelwärts strebender Wahrheitsdrang das ihm würdige Sinnbild erhalte. Ein Liebender will dem schönsten Moment seiner Leidenschaft den Stempel ewigen Besitztums aufdrücken und erdrosselt ekstatisch die ihm Ergebene mit ihren eigenen Haarsträngen. (Porphyria's Lover.)

Mit dieser grotesken Situation verbindet sich gerne eine vollkräftige, in Einzelzügen sich auslebende groteske Sinnlichkeit. Tausend Akzente wirft Browning im Pfeifer von Hameln, mit dem er sich die Kinderherzen erobern wollte, auf die Verstreckungen und Verrenkungen der Rattenprozession. Die Reime erteilen auch hier wie bei Tennyson ihre Befehle, aber nicht zum schönen Wortgesang und purpurnen Bilderleuchten, sondern zu stechend dissonierenden Vorhalten und Antizipationen und zu groteskem Ideentanz. Welch ein Gewimmel und Gezappel von Seefrüchten und Fischen mit starrendem Rachen, gähnenden Augen und Buckel und Horn in dem Situationsgemälde The Englishman in Italy, das mit einem Zigeuneridyll und einem bunten Kirchenumzug abschließt, treffend in jeder Einzelheit und doch wieder von einer Schrullenhaftigkeit, die in dem komischen Reimgebimmel die ihr angemessene buntscheckig närrische Schellenkappe erhält. Grotesk schrill pfeift und zirpt das sinnliche Element in Up at'a Villa, wo die Tulpe jedes Frühjahr blutrote Glocken durch ihre Trompete bläst und wiederum eine Prozession in lauten Tönen sich verkündigt in dem parademäßigen bang, whang whang, goes the drum, and tootle-te-tootle the fife. Prächtig weiß Browning die motorische Sinnlichkeit des Reitens wiederzugeben in dem auf ein einziges Tonelement eingestellten Reimgeklapper des Araberliedes Through the Metidja, welches das Pferd durch die Sandwüste und durch fiktive, von der Phantasie vorweggenommene



Abb. 122. „Love among the Ruins", gemalt von Burne Jones.
(Aus Connoisseur Bd. 30.)

Gefahren sausen läßt. Einfach und unvermittelt teilt sich uns die Reitersensation mit in der schlichten Ballade How they brought the good news from Ghent to Aix. Kundeschwanger schwingen sich die Drei in den Sattel und stürmen dem fernen Zielbild ihrer Ungeduld zu. An ihnen rasseln die Stunden als verwischte farbige Räumlichkeiten, als Städte, Kirchtürme, Dörfer und Flüsse vorbei, kaum gesehen, nur flüchtig in die Sinne aufgenommen. Das alles ist prächtige kraftvolle Sinnlichkeit, die sich bildungsgewaltig nur bei Kleinerscheinungen äußert. Shelleysche Weltplastik sucht Browning nicht.

Häufiger als in das Feld der grotesken Sinnlichkeit wandelt Browning durch die dramatische Situation hindurch, um hinunterzusteigen in die dunkle Ahnung des Geistes, wo Liebe, Kunst, Malerei, Musik, Religion und Weltanschauung weilen, deren Gesichtszüge oft ineinander übergehen, so daß z. B. Musik zur Religion und Weltanschauung zur Liebe wird. Ja, so ernst und tief wird hier alles gegenseitig durchhellt, daß Liebe vom Boden des persönlichen innerlichen Erlebnisses heruntersinkt zum philosophischen Erörterungsproblem. Erträumte Augenblicksfassungen verleihen ihr neue Schattierungen, deren Wesen es bis zum letzten Stäubchen psychologisch auszusaugen gilt. Solche höhere Seelenmathematik widerspricht dem eigentlichen Wesen der Liebeslyrik. Dennoch gelangt Browning in reichster Durchfühlung seiner erdachten Momente gelegentlich zu schlichten stimmungsbeseelten und emotionsdurchglühten Worten. Meeting at Night ist das Lied der Erwartung. Die nächtlichen ruhigen Landschaftsbilder, die an dem Auge des Sprechers vorüberziehen, der auf sanften Wogen zum Liebchen fährt, deuten stumm antithetisch sein Inneres, sein Sehnen an, dessen Erfüllung im grüßenden Atem der Geliebten die beiden letzten Verse durchflüstert. Der Abschied — Parting at Morning — ist auch wieder landschaftliche Gefühlssymbolik, ist männliches Seufzen nach Befreiung aus dumpfer Liebesleidenschaft und Hinausdrängen in die große Welt beim Morgensonnenglanz.

Sein schönstes klangvollstes lyrisches Stück ist Love among the Ruins. Wiederum steht auch hier dem Außen das Innen gegenüber, die sich beide als Gegenwarts- und Vergangenheitsgefühl antiphonisch betätigen. Und das letztere entlockt seinerseits dem Äußern althistorische Momente. Ruine in abendlicher, friedlich lächelnder Ebene, Erinnerung an die versunkene Herrlichkeit einer lasterhaften sündigen Stadt — vielleicht an ein fiktives Babylon mit seinen hundert Toren und breiten Mauern, seiner Goldgier und seiner Tempelprostitution —, Sitz eines Tyrannen, der sich täglich und stündlich an seiner sichtbaren Macht berauschte. Heute aber, wo einst seine Herrscherblicke über tobendem Wagenkampf lüstern umherschweiften, schwebt holde, reine Sehnsucht von der Ebene, wo der Hirte wandelt, zum zerfallenen Turme, da heimlich ein Mädchen in goldenem Haar seiner wartet. Welch ein Umwerten! Babylons prunkhafte Größe weggeschoben ins Dunkel weltseelischer Belanglosigkeit! Schäferliebesentzücken strahlend verklärt auf der Bühne der Ewigkeit! — Zu diesem schlichten Vorwärts- und Rückwärtsfühlen in seliger Natur bildet Two in the Campagna das von philosophischer Reflexion viel stärker durchsetzte Gegenstück. Das Carlylesche urkraftbebende Unendliche im Endlichen ist das gärende Element, das in der Seele des Liebenden Wonne und Lust umschwirrt und eine restlose Glückseligkeit in den Armen des Mädchens, ein Einswerden beider beim Anblick der herrlichen, Frieden, Schweigen, Freude, Leidenschaft, Himmel- und Naturharmonie atmenden Campagna vereitelt. Dem vor ihm schwebenden hellen Sommerfaden schmiegt sich, dem Silberglanz folgend, gedanklich ein Ideenpfad an, der dem Grübler die Lösung des Rätsels bringen könnte. Er greift zu, der Faden reißt und entschwindet und überläßt ihn, den Ungesättigten, ewiger Seelenunrast.

Edle kosmische Sehnsucht und Eros umschlingen sich hier und stoßen einander wieder ab. Zur schlichten Frömmigkeit aber wird Eros in den Strophen auf Evelyn Hope, das im Mai des Lebens dahingeschiedene Kind der heimlichen Anbetung eines reifen Mannes, der über dessen Leiche ein inbrünstiges Gebet ausspricht: Liebe, die nicht zur Vollendung gelangte, Liebe aber, die da bleibt über Tod und Zeit hinaus und in der Ewigkeit ihre Erfüllung findet. Das ist die Erhaltung der Kraft ins Seelisch-Idealische verschoben, der feste Grundpfeiler des Browningschen Glaubens, bei dessen Gedanken seine Worte immer kirchlich feierlich und ergreifend werden. So schreitet er, die Schwelle des Äußeren verlassend, in das Dunkel der Gefühls- und Geistesgebiete, wandelnd in Nacht und in Hoffnung, bis ihm aus weitester Ferne der Morgenglanz des Unendlichen, Göttlich-Erhabenen, Unaussprechlichen entgegenleuchtet.

So dringt er in das geistige Wesen der Malerei ein, für die er wie Ruskin eine Seele fordert, die selbst ein naturgetreuer Künstler wie der sinnliche Mönch Fra Lippo Lippi, der in seinen Bildern das vollblütige Leben hinlächelte und in Brownings Gedicht in der so unwürdigen Situation des Ertappten dasteht, der bei Mondenschein der lachenden Liebe nachhuschte, nie aus dem Auge verliert. Er erreicht das Unendliche auf dem Wege, der durch den sichtbaren, Gott verherrlichenden Körper führt. Seine Sinnlichkeit ist deshalb seelischer als die vollendete Technik des „tadellosen" Malers Andrea del Sarto, der Raffaels Linienführung verbessern, seine Geistigkeit aber nie erreichen könnte. Kein Wunder! Denn vergiftet ist die Seele des Schneiderssohnes, der seinem gedankenlosen schönen Weibe sein Ideal opfern konnte. Malerei ist für Browning höchstes geistiges Streben, das Hoffnung und Furcht im Fleische erglänzen läßt, das als einheitliches allgemeines Kunstleben zu betrachten ist, in dem der Einzelmaler — alter und neuer Schule — aufgeht. (Old Pictures in Florence.) Auch bei ihr ist wesentlicher als das Können das hehre Wollen, dessen Mißerfolg geradezu pathetisch und schön

wirkt (Pictor Ignotus), ist es doch Teilkraft des ewigen Urwollens. So fühlt Browning stets die Nähe der Ewigkeit in Berührung mit der Malerei. Sie tritt für ihn in unmittelbarer Fühlung in die Gegenwart ein in der herrlichsten aller Künste, in der Musik, die wahres Ewigkeitsleuchten ist. Was Browning über sie zu sagen weiß, ist hehrerer Art als seine Erörterungen religiöser Probleme, als das idealplastische Rabbi Ben Ezra, als Saul mit seiner davidischen Christusahnung, als der Brief des arabischen Arztes Karshish — in An Epistle —, dessen spöttelnde naturwissenschaftliche Skepsis den allmächtigen Christusgedanken, den er auf des wiedererweckten, wahnsinnigen Lazarus' Gesicht leuchten sah, von sich nicht abzuwehren vermag — „so wäre denn Gott, der Allmächtige, der Alliebende"! —, als Christmas Eve, wo hinter der häßlichen, durch Knittelverse vorgemachten Groteskerie der Methodistenpredigt, hinter dem Schleier der Irrtümer, den die päpstliche Messe im Petrusdom beim Nahen des ekstatischen Augenblicks der Hostienerhebung webt, selbst hinter der kalten Vorlesung des scharfsinnigen Theologieprofessors zu Göttingen das eine immer wieder — obwohl zuletzt nur schwächlich — hindurchschimmert: die Gegenwart Christi und mit ihr der Geist der Liebe.



Abb. 123. Piazza di San Lorenzo in Florenz, wo Browning das „Gelbe Buch" fand.
(Aus E. Dowden, Robert Browning S. 252.)

Die Vision Abt Voglers geht über das hinaus. Hier werden Musikklänge eingefühlt. Browning tat das besonders gerne, hatte er doch in seiner Toccata of Galuppi's das ganze Venedig des 18. Jahrhunderts mit seinem Karneval und seinen flatterhaften Menschenseelen aus Tönen emporquellen lassen. In Abt Voglers improvisiertem Orgelspiel erleben wir Ewigkeitseinfühlung. Vollendet hat er den herrlichen Bau der Töne. Dienstbare Geister stiegen in die finstersten Tiefen nieder, wühlten und legten den Grund. Dann tauchten sie in kühnem Wellenschwung, werdend und sterbend, empor zum silbernen Äther, Flammen gebend und nehmend, höher und höher entzündend den herrlichen Dom, die wandernden Sterne zu grüßen, bis der Himmel sich neigte zur Erde und seine Wunder in trautem Verein beim Künstler liebevoll weilten, alles Ferne und Nahe verbindend. So hat Musik befreiend Raum und Zeit vernichtet in diesem Palast der Töne, wo wunderbare Geister zu wandeln begannen, die — gleich Brownings entrückter Gattin — das Zeitliche überwunden, und wo die holden Gegenwarten seelischer Urformen fühlbar wurden, die, noch nie im Fleische, späteren freundlicheren Äonen vorbehalten waren. Das schufen dem Künstler die Klänge, die sich seiner Sehnsucht opferten, damit diese in goldner Burg erglänze. Das Spiel ist vollendet. Sie war die Burg und ist nicht mehr. Und doch kann Gutes ewig nimmermehr vergehen. Was war, lebt weiter wie zuvor. So auch der leuchtende Strom dieser Musik, weil ihr in dieser Stunde die Ewigkeit ihr Wesen eingehaucht. So gleicht auch alles hehre Wollen, wenn schon im Werke nicht verleiblicht, dem Lied, das, einmal nur erklungen, das sinnliche Gewand des Gesanges sich nie mehr umwerfen durfte, der Ewigkeit aber unverloren bleibt; denn unsterblich ist das ganze Wollen der Seele und das Bruchstück, das sie schafft. Auf Erden der unfertige Bogen, im Himmel die

vollendete Rundung! Browning hat hier begrifflich und emotionell versucht, das Unmögliche zu sagen, die Musik in der Bedeutungswelt der Worte zum lichtstrahlenden Ozean umzurollen — rauscht nicht der erste Teil wie das Fluten einer registerreichen Orgel? — und das Geheimnis ihrer depersonalisierenden Macht, das in die Tiefen des Urquells alles Lebens versenkt ist, heraufzuholen und mit seiner eigenen melioristischen Weltanschauung zu durchhellen. Ein Ideenringen, in das der Leser selber hineingezogen wird! Hat er es überstanden, kann er die Verse nicht mehr lesen, ohne tief ergriffen zu werden.

Und nun ein Wort über seine Riesendichtung The Ring and the Book!

In dem alten „Gelben Buche" las Browning, wie im späten 17. Jahrhundert der verarmte fünfzigjährige Graf Guido Franceschini von Arezzo, um sich aus der Geldnot zu retten, die schöne dreizehnjährige Pompilia, das Kind eines alten, reichen, aber durch und durch plebejischen römischen Ehepaares, Pietro und Violante Comparini, heiratet. Die alte Hexe Violante hat hinter dem Rücken ihres Gatten mit Guidos Bruder, dem schlauen und weltlichen Abbé Paolo Franceschini, den schlimmen Handel abgeschlossen und Tochter und Geld gegen gesellschaftliches Ansehen vertauscht. Das Elternpaar folgt Pompilia nach Arezzo, wird aber vom Grafen so schlecht behandelt, daß es schon nach wenigen Wochen nach Rom zurückkehrt. Hier kann es den Betrug nicht verschmerzen. Um verlorenes Eigentum zurückzuerlangen, verkündigt Violante die Wahrheit. Pompilia ist nicht ihr eigenes Kind. Sie hat es einem in Schmutz und Elend versunkenen römischen Weibe abgekauft, um es nach einer geschickt vorgetäuschten Schwangerschaft dem ahnungslosen alten Pietro als ein Wundergeschenk auf die Arme zu legen. Jetzt ist Guido der Betrogene. Wütend sinnt er auf Rache. Unterdessen weint in seinem Hause die edle, reine Pompilia ihre Tage und Nächte dahin. Da wird ihr ein junger Priester, Giuseppe Maria Caponsacchi, zum rettenden Engel. Er flieht mit ihr romwärts. Doch auf der letzten Station überrascht ihn Guido und liefert das schuldige Paar dem Gericht aus. Mild ist der Urteilsspruch. Caponsacchi wird auf einige Zeit nach Cività verbannt. Pompilia begibt sich zunächst in ein Kloster und von dort in das einsame Landhaus ihrer Pflegeeltern, wo sie bald ein Söhnlein, Gaëtano, gebiert. Mit einem Male haben sich Guidos Aussichten zum Besseren gewendet. „Ich sichere mir den Sohn, dem das mir bestrittene Comparini-Erbe verbleiben muß. Alle andern töte ich." Der Plan wird ausgeführt. Mit gedungenen Mördern dringt er in nächtlicher Stunde zur Weihnachtszeit bei Pietro ein und erdolcht Mutter, Vater und Tochter. Die tödlich verwundete Pompilia lebt aber gerade noch lange genug, um die Schandtat enthüllen zu können. Guido wird zum Tode verdammt, und Papst Innocenz XII., an den er sich um Begnadigung gewendet hat, bestätigt das Urteil.

Das gewaltige, unverarbeitete Material des Gelben Buches — amtliche Dokumente, Zeugnisablegungen, Gerichtsverteidigungsreden, anonyme Pamphlete, Juristenbriefe — regte sofort Brownings Phantasie an. Er fand eine weitere Quelle zum Franceschini-Handel in einem anonymen Flugblatte, dessen lebendige Darstellung den Pergamentband wertvoll ergänzte. Der sich ewig drehende Glanz der Wahrheit, deren Wesen uns nur in Facettenspiegelungen zuleuchtet, war im Gelben Buch schon angedeutet. Browning hielt den Gedanken fest, um auf ihm seine Kolossaldichtung aufzubauen. Den Franceschini-Mord läßt er uns in neun Individualausblicken betrachten. Vorher aber muß — und nur ein Browning konnte auf diesen Gedanken verfallen — die historische Quelle vor uns ideenschillernd sprudeln und plaudern. Das „Buch" wird uns gezeigt, wie es aus staubigem florentinischem Budenwinkel in die Hände des Dichters wandert und vor seinem Geiste langsam ein vergessenes Drama enthüllt. Da steigen ihm zum ersten Male beim Vespergesang in wetterleuchtender Juninacht die neun Gestalten empor, denen er nachher die großen Sprecherrollen zuschieben wird: der Schurke Guido, sein Verteidiger Don Giacinto de Archangelis, der fette, gewiegte Anwalt und fröhliche Familienvater, sein Gegner Bottini, der griesgrämige Junggeselle, Pompilia, Caponsacchi, der prächtige sechsundachtzigjährige Papst, der in einsamer Kammer den Fall überdenkt, das Urteil besiegelt und bestätigt, und dazu noch ein Pro- und ein Anti-Guidianer und ein witziger über allen Parteien schweben wollender Salonmensch. Sie alle sollen sprechen. Und das Ganze wird sein ein Ring, den die Hand des Meisters geschmiedet aus des Buches unförmlichem Golderz, das nur die Phantasie des Dichters flüssig und fügsam machen konnte, gleich der Legierung, die einst das harte Metall den Händen eines Goldschmiedes erweichte, damit er ihm die herrliche etruskische Form verlieh, die einst als goldener Reif den Finger der seligen Gattin zierte.

Und nun erzählt sich die Geschichte aufs Neue, neun Male — Guido selber spricht in zwei weiten Abständen seine 4000 Verse! Ein kühnes Wagnis! Man kann über den Plan denken, wie man will. Daß

Browning ihn überhaupt auszuführen vermochte, spricht von gewaltigem Können. Wir sehen tatsächlich jede bekannte Einzelheit nacheinander immer wieder fremdartig neu. Nur ein Beispiel! Falsch, niederträchtig und blutdürstig klopft Guido in heiliger Nacht an das friedliche Tor mit dem verräterischen Ruf auf den Lippen: „Öffne dem Caponsacchi!“ Wie ganz anders, logisch vernünftig weiß der Pro-Guidianer die Gemeinheit hinzustellen! Wie verschiebt sie sich wieder in neuer teuflischer Schattierung im „Andern Halb-Rom“, wo ein Caponsacchibrief vorgetäuscht wird, der sich in feiner Modifikation im „Tertium Quid“ wiederholt! Wie prägt Guido kasuistisch den erlogenen Ruf des Priesternamens um in den „vorbestimmten Wahrheitsprüfstein“, unter dem Violante fatalistisch strauchelt, um in ihrem Anblick der dürstenden Wut die Erfüllung zu verschaffen! Und wie löst sich schließlich alle mörderische Schwärze auf in dem verklärenden Licht der verzeihenden sterbenden Pompilia, die nur zwei Worte dafür übrig hat: die Nacht und das Klopfen — The Night and the Tap! Zum großen Seelendarsteller wird Browning da, wo er das schwierigste Problem zu lösen hat, das Verhältnis des Priesters zu Pompilia. Etwas wie ein Glorienschein legt sich um das Haupt des mädchenhaften Weibes, sobald wir mit Caponsacchis Augen zu sehen beginnen. Ihm ist jeder Gedächtnistropfen von Pompilias unschuldig reinen Blicken durchspiegelt. Der Widerstreit zwischen Priesterehre und anfänglicher Begehrlichkeit hat sich ihm aufgelöst in dem höhern Begriff der Menschenpflicht. Er dient ihr in himmlischer Liebe, ein Ritter Georg, ein Drachentöter und Schützer der Unschuld! Weiß strahlt ihm beim Fluchtstelldichein — wer denkt hier nicht an Browning selber und seine Gattin? — im Dunkel der Nacht die aus der Ferne kommende Pompilia entgegen; das Licht, das ihm erglänzte, war ihre Seele. Und die sterbende Pompilia? Ihr ganzes Wesen hat sich in der Wärme der Mutterliebe geläutert. Ihre Erinnerungswelten durchlächelt die Sonne, und die Natur, die fast durch die ganze Dichtung hindurch schwieg, bricht plötzlich aus in den Glanz eines prächtigen Bildes. Der Papst schließlich plaudert, ein ernster, Ewigkeiten fühlender, kanonisierter Browning. Das letzte Wort aber hat der Mörder Guido, der in spritzender Rhetorik die Zurückhaltung des Edelmannes, die im ersten Monolog die Wolfsnatur verbarg, abstreift und den Dämon enthüllt, der zähnefletschend heult und lästert, der Böse, der das Böse um des Bösen willen liebt, Pompilias Reinheit haßt und schließlich — o Ironie! —, wo der Bußpsalmenklang immer lauter die Treppe herunterschwillt, in einem letzten Verzweiflungsschrei die gemordete Unschuld als Fürbitterin anruft: „Pompilia, will you let them murder me?“

Ungeheuer ist das Tatsachenmaterial und die Gelehrsamkeit, die Browning in das vielstandpunktliche Epos hineingehämmert hat. Ein glänzendes, vielleicht aber auch abschreckendes Beispiel dafür ist die Papstrede. Hier hören wir von den Rosenkreuzrittern, von den Molinisten, von des Papstes Formosus Leichenentthronung, von den Jesuiten in China, von der goldenen Rose, von Euripides, der fiktiv an Innozenz seine eigene Apologie richtet, weil er einst lichtspähend in dunkler Zeit ein paulinisches Christentum ahnte! Gedankenlichter zucken in groteskem Tanz über den breiten buntschillernden Erörterungsstrom dahin. Das Bild von dem unförmigen Erz und dem edel gestalteten Ring, dem eine Säure die Phantasielegierung nachträglich in Dampf auflöste, daß nur das reinste Gold zurückblieb, paßt nicht auf diese Dichtung. Nicht ein gleichförmiger Ring ist sie, wohl aber ein gewaltiges, Achtung gebietendes barockes Monument.

Noch weniger passend ist das scheinbar so bestechend hübsche Bild am Schluß des Buches, wo Browning auf den männlich festen Schutzring deutet, der sich dem viel kostbareren Goldreif der Dichtung seiner Frau vorschiebt, dessen Leuchten aber heute — ach! — so matt uns schimmert. Der Ruhm der Elizabeth Barrett Browning begann nach einer kurzen Popeschen Nachahmungsperiode mit der Blumenlese The Seraphim and Other Poems 1838 und den beiden Bänden — Poems — des Jahres 1844. Den Höhepunkt erreichte sie 1847 mit ihren Sonnets from the Portuguese, der künstlerischen Darstellung ihrer Liebesgeschichte. Dann kam 1851 ein Band langer und verworrener Gedichte, die durch die italienischen Freiheitskämpfe angeregt worden waren: Casa Guidi Windows. Sechs Jahre später erschien ihr längstes und ehrgeizigstes Werk: Aurora Leigh, ein gelehrter Roman in 11 000 Versen, der heute auf staubigen Regalen seinen Vergessenheitstraum träumt. Es ist die Geschichte zweier Liebenden, die bald getrennte Pfade gehen. Romney Leigh, der soziale Verbesserungsstürmer, hetzt sich krank und müde in der Welt der Taten. Aurora, ihre höhere weibliche Selbstbestimmung verwirklichend, gewinnt Ehre und Ruhm als Dichterin. Schließlich vereinigt sie beide die Liebe. Der blinde, gebrochene Romney empfängt das Glück aus den Händen einer Frau, die es wie er Jahre lang vergeblich gesucht hat. Mrs. Brownings dichterische Kraft ist hier deutlich im Abnehmen begriffen. Ihre Poems before Congress (1860) greifen noch einmal die italienische Frage auf. Wie matt tönen sie neben den gewaltigen Posaunenrufen, die Swinburne etwa zehn Jahre später vor dem Sonnenaufgang der Freiheit in die lauschige Nacht hinausstößt. Nur einmal in dieser schwächern Zeit erglänzt ihre lyrische Plastik, in dem wunderhübschen modern idyllischen Augen-

blicksbildchen einer märchenhaften, mythischen Kleinepisode, On a Musical Instrument (1860), wo wir Pans Huf im sonnigen Flußschilf rhythmisch plätschern hören. Nach ihrem Tode erschien 1862 eine letzte Sammlung unveröffentlichter Gedichte — Last Poems.

Mrs. Browning weiß zum Herzen zu dringen. Unvergeßlich bleibt ihr von sozialem Mitleid durchseufztes Kinderlied The Cry of the Children (s. o. S. 159). Diese soziale Sentimentalität entquillt einer romantischen Leidenschaft, die sich vorübergehend in Balladen und Romanzen Ausdruck sucht: The Romaunt of Margret; The Romaunt of the Page; The Lay of the Brown Rosary; Lady Geraldine's Courtship; The Rhyme of the Duchess May; Bertha in the Lane. Hier schlägt sie Verbindungsbrücken, rückwärts und vorwärts, zur Epik Walter Scotts und zu den frühesten Versuchen der Präraffaeliten. Pathos und pittoreskes Stimmungsmalen kämpfen mit Ziererei und Verworrenheit. Der Balladenton klingt in dem viel zu lang gedehnten Romaunt of the Page streckenweise bezaubernd schön, so gleich eingangs in dem dramatischen Dialog mit der unvermittelt hingeworfenen Balladensituation: Ritter und Geliebte, als Page verkleidet, unerkannt. Schon ganz präraffaelitisch ist das geheimnisvolle Weben des klagenden Nonnengesangs, der, dem einen von beiden jeweilen unvernommen, als mystischer Erinnerungsrufer zweimal nacheinander durch das Gemüt des Ritters und dann durch die Seele des Pagen zieht. Auch der Kehrreim, mit dem sie in den andern Romanzen gelegentlich feine Wirkungen zu erzielen weiß, erinnert an die Präraffaeliten.

Die berühmten vierundvierzig Sonette sind aus guter Substanz in harten Linienumrissen gemeißelt. Ihr großes Seelenereignis spielt sich ab in sonoren Ottaven und Sesteten. Im ruhigen, mächtig weiten Wesen ihres Gatten sinkt ein kleines krankes Herz unter und trinkt Liebe. Zweierlei fällt hier auf. Eine eigentliche Gefühlsüberschwenglichkeit strömt in hitzigen Luftwellen auf uns ein. Wörtlich erklingen immer wieder die Sehnsuchtsseufzer deutscher Romantik: ich liebe dich in Zeit und Ewigkeit (Sonett 17 und 53), ich denke dein (29), sag' mir das Wort, das so gern ich gehört (21). So und ähnlich klingt es auf und ab, und der Schall „Love" läutet bis zur Echolalie. Daneben steigt eine Gefühlsgestaltenwelt empor, die an Dante erinnert. Liebe und Tod wandeln frei, so schon in dem bekannten ersten Sonett, wo nach Theokrits Vorbild auch die Stunden als Wesen vorbeiziehen. Die Szenen wechseln. Aber nie behauptet Eros das Feld. In der Nähe lauern stets Kummer und Tod. Ganz dantesk ist die Situation in dem schönen fünften Sonett, wo die Dichterin vor den Füßen des Geliebten ihre Herzasche zu Boden schüttet, die der Wind der Leidenschaft in roter Flamme aufschreien läßt. Einfach und edel sind die schwebenden Gestalten. Aber ihnen zur Seite ziehen wir nicht durch frische, blaue Luft. Ein beklemmender Dunst, von künstlichem Wohlgeruch durchschwängert, betäubt uns. Wir atmen die Luft des Krankenzimmers, in der eine glühende Seele, die ekstatisch schon erdenfern den Himmel sah, im Sonnenstrahl der Liebe, der jetzt durchs Fenster bricht, fiebernd entzückt nach dem Leben hascht, weil auch sie irdische Liebe kosten möchte. Mit diesen Sonetten steht und fällt Elizabeth Browning, die vielleicht ohne sie in der Literaturgeschichte nur als schlechte Reimerin weiterleben würde.

XXII. DANTE GABRIEL ROSSETTI.

Dante Gabriel Rossetti (1828—1882) hat die Welt stets nur als sinnlicher Südländer, nicht als puritanischer Brite gesehen. (Über ihn vgl. oben S. 171.) Seine Dichtung weist aber stofflich einen englischen Winkel auf.

Schon früh begeisterten ihn die alten schottischen Balladen, die Romanzen der Elizabeth Barret Browning und sicherlich auch Poes Raven mit seinem ahnungsschweren „Nimmermehr". Unter der Klangwirkung dieser Dichtung raunt er 1851 — auf eine folkloristische Angabe in Reginald Scotts Discovery of Witchcraft sich stützend — seinen bekannten Dialog Sister Helen. Stimmung und Klang sind hier eins geworden. Die Rache der betrogenen Verlassenen am Geliebten als Willensakt, Seelenqual und Zauberspuk gedacht, dem die Fernwirkung und schließlich die vollzogene Tat folgt, wird nicht ruhig erzählt, sondern in einer kurzatmig keuchenden Wechselrede mitgeteilt, sie schwingt hin und her zwischen der Rächerin und ihrem ahnungslosen, unschuldigen Brüderchen, das bald die Rolle des interpretierenden Chores der griechischen Tragödie, bald die des berichtenden Boten übernehmen muß. Als lyrische Umhüllung läutet stimmungswechselnd in beständiger wörtlicher Umänderung ein Kehrreim — aus dem Munde des Dichters oder einer erdachten Zuschauerschar —, der den uns umgebenden dunkeln Mächten eine Stimme verleiht. Die alte

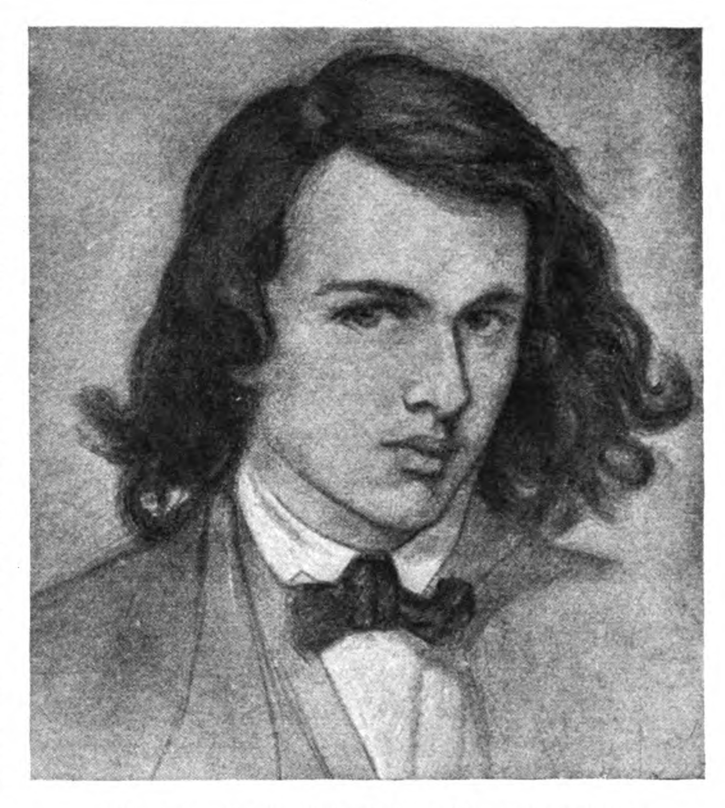


Abb. 124. Dante Gabriel Rossetti. Selbstbildnis.
(Aus Studio 1897.)

Refraintechnik der Ballade, die so wirkungsvoll in dem schottischen Liede Edward, Edward und in Poes Raven zur Anwendung kommt, ist hier zu höchster Kunst gediehen. — Immer wieder neue Wirkungen weiß Rossetti durch diese ursprünglich primitiven Stilmittel zu erzielen, so in dem leidenschaftlichen Liede Eden Bower auf Adams erstes Weib Lilith (1869) und in dem wunderbaren Troy Town (1869), das eine frühe spartische Episode aus dem Leben der Helena besingt, ihre Opfergabe an Venus und das geheimnisvolle Erwachen der Liebe im Herzen des fernen Paris. Ruhig naiv erzählt der Balladenvers. Der ewig gleiche Kehrreim aber seufzt von Ahnung, Feuer und Vernichtung. Im Burden of Niniveh (1856) verflüchtigt sich der Zaubername der alten Heidenstadt in bunte, ort- und zeitferne Ritualvisionen, die — Oscar Wildes Sphinx vorgreifend — beim Anblick eines stierartigen, beflügelten assyrischen Götzenbildes vor des Dichters Auge emporsteigen. Der lautlose Flügelschlag der Zeit schwingt geheimnisvoll im Verstakt nach, und fast scheint hier nicht Ninivehs sondern Londons Refrain zu erklingen, das heute dieses Götzenbild verehrt. Rossetti kann aber auch ohne Ritornell durch den bloßen Volksliedston kräftige Wirkungen erzielen, wie in The Staff and Scrip (1851-52) und in Stratton Water (1854-69). Er weiß auch Großes im Browningschen dramatischen Monolog zu leisten. In Jenny (1858-69) zeichnet der freundlich mitfühlende Liebhaber einer Nacht das pathetisch realistische Porträt einer Straßendirne, in deren Züge er vorübergehend das Bild der isolierten, selbstgenügenden, lichtscheuen, aber unsterblichen Wollust hineinschaut, die er in brennender Anschaulichkeit als im Stein vermauerte Kröte sich vorstellt. Hält man die vielen kleinen Versgrotesken und Travestien daneben, die er bis in seine späteste Zeit zu schreiben pflegte, so wird man sich der Vielseitigkeit seines englischen Talentes bewußt.

Dennoch liegt Rossettis Hauptbedeutung nicht hier. Tiefer und früher dringt in sein Wesen hinein eine von Dante ausstrahlende romanisch-platonische Mystik, die er in neuem Wunderglanze widerspiegelt. Mit siebzehn Jahren schon macht er sich an eine gewaltige Aufgabe, die er nach vier Sonnenwenden heldenhaft bemeistert, die Übersetzung der Vita Nuova und aller Dichter des Danteschen und vor-Danteschen Kreises in den ursprünglichen Metren — Dante and his Circle with the Italian Poets preceding him. Das „Neue Leben" wird ihm zum Seelenereignis, Dante durch eifrige Betrachtung zu einem Stück seiner Selbst. Aus dieser Verfassung heraus schreibt er 1848—50 das mit biographischen Tatsachen reichlich durchwobene lange Gedicht Dante at Verona. Die dunkle Bitterkeit und der Zorn des Verbannten überflutet der Sonnen- und Sternenglanz seines edlen Stolzes. In Dante lebt hinfort Rossetti. Dante-Episoden trägt er in sein eigenes Dasein hinein. Er sucht sich seine Beatrice, findet sie und verliert sie wieder. Äußerlich Skeptiker und Heide, ist er in Wirklichkeit mystischer, antizipierender Lebenskünstler, ohne von Gautier und Baudelaire zu wissen und ge-



Abb. 125. Rossettis Frau. Nach der Zeichnung von Dante Gabriel. (Fitz William Museum, Cambridge.)

staltet, Novalis' Forderung gehorchend, seinen eigenen Bios nach künstlerischem Plane zu einem Romane um. Schon vor dem Dantegedicht schreibt er — 1847 — The Blessed Damozel; 1849 spinnt er das eigentümliche Prosafragment Saint Agnes of Intercession.

The Blessed Damozel soll angeregt worden sein durch Edgar Allan Poes Raven. Rossetti wollte im Gegensatz zu Poe, der die Qual des verlassenen Geliebten auf Erden, der seine Braut im Jenseits weiß, dargestellt hatte, die Sehnsucht der Jungfrau im Himmel nach ihrem Geliebten auf Erden schildern. Vom Himmelsgebäude, das unser Dichter in naiver Sinnlichkeit malt — läßt er doch die himmlische Geländerstange von dem sie berührenden weiblichen Busen langsam durchwärmt werden —, blickt die selige Jungfrau erdenwärts in Sehnsucht und Erwartung. Zweimal verschiebt sich die miltonische Weltallsbühne. Durch herbstrauhe Erdenluft schickt der Geliebte, Kunde ahnend, Seufzer nach oben. Erlebnis? Nein! Denn der Dichter ist davon noch unberührt. Unbewußt weissagt er das schmerzliche Ereignis, das sein Dasein vorwärts und rückwärts beleuchten wird. In nächtlicher Stunde wird er sich einst ausmalen, wie die entrückte Gattin aus ätherischen Zinnen, das All durchspähend, sehnsüchtig mit den Blicken die Erde sucht, wo der verlassene Geliebte noch weilet.

Noch mystischer weissagt er in dem Prosafragment Saint Agnes of Intercession (1849—50). In einem Bilderbuche bewundert er schon als Knabe die Wiedergabe der hl. Agnes des Malers Bucciolo d'Orli Angiolieri, die er oft nachzeichnet. Später trifft er Mary Arden, die seine Braut wird. Er malt ihr Porträt, das ein Kritiker sofort als Nachbildung der hl. Agnes des Bucciolo erkennt. Da ahnt Rossetti, daß seine Braut die Wiederverkörperung des Wesens ist, das in jenem alten italienischen Bilde weiterlebt. In Perugia entdeckt er es und erfährt, wie es entstand. Des Malers Braut Blanzifiore lag im Sterben. Da hielt er rasch ihre Züge in einem Bildnis fest, dem er die überlieferte Wesensart der hl. Agnes einfühlte. In dem gleichen Saale aber hängt des Malers Selbstporträt. Wie Rossetti es erblickt, erkennt er darin sich selber. Er, Rossetti, ist Bucciolo, seine Braut ist Blanzifiore. Die Fortsetzung des Fragments ist klar. Rossetti erlebt die selben Episoden wie Bucciolo: seine Braut kommt zum Sterben, er malt ihr Bildnis. Eine dafür bestimmte Radierung von Millais zeigt, daß dies tatsächlich das gedachte Ende war. In großen Zügen hat hier Rossetti 1849 vorahnend seine Lebensgeschichte niedergeschrieben. Weissagung und Erfüllung! Erst im folgenden Jahre — 1850 — sah er zum ersten Male ein wunderschönes Mädchen von königlicher Haltung, mit edlen Zügen, einer prächtigen Fülle bronzeroter Haare, großen grünlich-blauen Augen und langen Lidern: Elizabeth Eleanor Siddal. Es war Vergötterung auf den ersten Blick. Nur Licht sah er, nicht Schatten. Der Hochmut und die verächtliche Kühlheit, die um ihre stark geschwungenen Lippen spielten, machten sie in seinen Augen nur noch reizvoller. Er verlobte sich mit ihr (1853). Schon warf die Schwindsucht ihre Schatten auf sie. Sie ward ihm dadurch um so teurer und



Abb. 126. Gemälde von G. Moira zu Rossettis „Weidenlandsonetten".
(Aus Studio 1897.)

interessanter. Das Erwachen aus uranischen Höhen kam allerdings auch, kam sogar vor der Ehe, die er 1860 mit der körperlich elend gewordenen Frau schloß. Zwei Jahre später starb sie ihm. Sie hatte aus Versehen eine zu starke Dosis Opium zu sich genommen. Da brachte ihr der verzweifelte Gatte das höchste Opfer, dessen er fähig war. In ihren Sarg hinein legte er das einzige Manuskript seiner Gedichte. Erst sieben Jahre nach der Bestattung ließ er nach langem, bangem Zögern die Totengabe wieder ausgraben. Ihr Tod, seine Sehnsucht nach ihr, seine Zuversicht, daß sie beide auch heute noch einer Seele seien und daß er sie wiedersehen werde, zogen während der kommenden Jahre die Gefühlsspannung immer straffer, bis sie sich langsam auslösen durfte in der allmählich entstehenden Sonettensammlung The House of Life.

Zwei Fassungen sind uns überliefert. Fünfzig Sonette erschienen 1870 zusammen mit früheren Gedichten; 1881 kam das Haus des Lebens in neuer Anordnung und zu 102 Sonetten erweitert heraus, von denen die Zugaben teils jünger, teils aber auch älter als die fünfzig Sonette sind. Die kürzere Fassung hält die großen Momente seines Seelenlebens fest: das Erwachen der Liebe im Mädchen, die Hoffnung auf baldige Vereinigung, gemeinsam verbrachte Abendstunden, den ersten Kuß, die Freuden der jungen Ehe, die Furcht vor der Trennung, das Todesahnen, das Sterben, Reue, Verzweiflung, Seelenschmerz, schließlich Erwartung des eigenen Todes. Gefühlszustände werden in beiden Fassungen zu Bildern. Das Haus des Lebens baut sich in sichtbarer Pracht vor uns auf mit seiner langen Flucht von Prunkgemächern, die der Dichter träumerisch durchwandelt. Aus dem sonnendurchtränkten Gemach des Entzückens schreitet er zum dunkeln Raum der Anbetung, von dort in den weiten Saal, durch dessen offene Fenster die draußen wütende See den Gischt hineinpeitscht, augenblendend und ohrenbetäubend, als wäre die Luft erfüllt von den großen blinden Mächten des Werdens und Vergehens. Das Ganze ist ein Sonettenring, der zunächst an Dantes Verse der Vita Nuova erinnert, dann aber auch an die Sonettendichtung der Mrs. Browning und Shakespeares. Von hier spinnt sich der Faden noch weiter bis zu den Petrarchisten, deren vage Schwärmerei in Rossettis Handhabung ein scharf umrissenes Objekt erhält. Waren die Petrarchisten platonisch seelisch und



Abb. 127. The Day-Dream (Mrs. Morris), Gemälde von Rossetti. (Aus Studio 32.)

die Anti-Petrarchisten grob sinnlich, so hat Rossetti beide, die seelische und die sinnliche Liebe, in einem Wesen verleiblicht, das er in Anbetung und mit Leidenschaft liebt. Das Seelische wird versinnlicht, das Sinnliche vergeistigt, so daß er im fünften Sonett sagen kann: „deine Seele kann ich nicht von deinem Körper unterscheiden, noch dich von mir selbst, noch unsere Liebe von Gott". So werden beide anderer Art, die Geliebte und der Liebende. Sie zittert zwischen zwei Wesenheiten, ist weder Körper noch Geist. Sie ist Bewegung in der Ruhe, und der Dichter vermag ihr Wesen am besten zu erkennen im abendlichen Dämmerlicht (Sonett 4). Wie das Tageslicht schwindet, erreicht seine Seele die ihrige immer mehr. Hier geht der Weg vom Sinnlichen zum Seelischen. Das Doppelwesen der Geliebten hallt zwiefach wider im Innern des Dichters. Ist es Anbetung, ist es Leidenschaft? Die körperliche Schönheit zieht ihn zuerst an, bis er fühlt, daß sie ihren Glanz dem Dasein einer höhern, einer mystischen Schönheit verdankt (Sonett 21). Kein schöner Körper ohne schöne Seele! Versucht er den Zauber dieser mystischen Schönheit in Worte zu fassen, so greift er zu dem Bild der Schwingen des Geistes, der auf seinem schnellen, hohen Flug den Windhauch eines ähnlichen beflügelten Wesens verspürt, das ihm zur Seite schwebt. Die sinnliche ist in der mystischen Liebe aufgegangen. Seele liebt Seele. Hier nähern wir uns der platonischen Auffassung von den beiden Seelenhälften, die sich so lange suchen, bis die Sehnsucht sie zusammenbringt. „Ach, du warst in abgelebten Zeiten meine Schwester oder meine Braut." Dieses Goethesche Wort klingt uns aus dem schon 1854 entstandenen Sonett 15 entgegen: beide Seelen zur selben Stunde geboren, von Anfang an einander angetraut. Der Gedanke kehrt in dem Gedicht Sudden Light, das Rossetti im gleichen Jahre schrieb, wieder, in das schöne romantisch platonische Motiv des „Schon Gesehen" eingekleidet. Mit seiner Braut betritt er zum ersten Male eine Wiese in Lancashire und fühlt, daß er hier schon einmal in längst vergangener Zeit geweilt hat, wie auch die ihm zur Seite stehende die Seine war in früheren Tagen. Jetzt, da sie beim Schwalbenflug ihr Haupt wendet, lüftet sich der Schleier. Ein altes Bild taucht vor ihm auf. Wie geht hier der Weg wieder zurück von

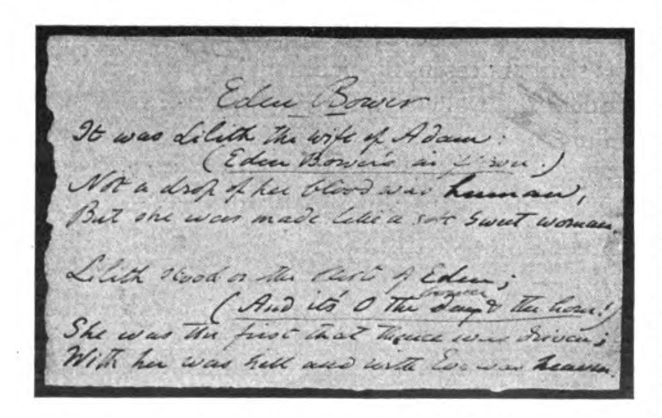
der Seele zum Sinnlichen! Nicht vergebens ist Rossetti Maler, dem alles, auch das Geistigste, zum sinnlich wirkenden Bilde werden muß. Nach außen geht der geheimnisvolle Weg! Die symbolische Erzählung Hand and Soul (1849) macht uns das klar, die Geschichte eines alten italienischen Bildes, das als Wahlspruch die Worte trug: manus animam pinxit 1239. Die Hand hat die Seele gemalt. „Man wußte, daß diese Gestalt — sagt Rossetti —, als sie gemalt wurde, gesehen worden war; doch war sie ein Wesen, das unter Menschen nicht zu finden ist.“ Der Maler gestaltet eben nur das, was er sieht. Selbst die Seele, die der mittelalterliche Künstler damals malte, war eine ihm sichtbare Erscheinung. Das Seelische nützt ihm nichts, wenn er es nicht versinnlichen kann. So vergegenständlicht Rossetti die Psyche, in deren Dienst er alle Formen und Farben der äußern Welt stellt, die er in edler Kraft berührt. So ist die Sinnlichkeit eines Künstlers zu verstehen, der auch in seinen religiösen Gedichten — Ave, Mary's Girlhood u. s. w. — wie Tintoretto, Veronese, Tizian den physischen Reiz des Christentums gemalt hat. Selbst die sentimentalsten, schwermütigsten Sonette seines Lebenshauses sind von nervenprickelndem Sensualismus. Silent Noon, das das Liebespaar im Doppelschweigen darstellen soll, malt die Landschaft so lange, bis wir die Stille und Wärme der Mittagsstunde zu fühlen beginnen. Und die seelenvollen Weidenlandsonette? Der Dichter sitzt mit Amor an Baches Rand. Im Wasserspiegel sieht er dessen Augen überglänzen in die Augen seiner seligen Frau. Die dunkeln Wasserringe werden zum wallenden Haar und, wie er zum Bach sich niederneigt, schwillt ihr Mund mit Küssen ihm zur Lippe. Diese schwermutdurchtränkten Verse hat der Dichter Robert Buchanan in seinem berüchtigten Angriff auf Rossetti — On the Fleshly School of Poetry 1871 — als Beispiel verwerflicher Sinnlichkeit aufgegriffen.



Abb. 128. Rossettis Entwurf zum Titelblatt seiner „Early Italian Poets“. (Die Figur rechts trägt Swinburnes Züge.) (Aus Bookman 1911/12.)

Die Sinnlichkeit ist da; nur ist sie nicht verwerflich. Sie ist Rossettis Stärke. Was er nicht als farbiges Bild sehen kann, ist für seine Dichtung verloren. Strophe und Gemälde stehen bei ihm dualistisch nebeneinander. „Paint Poetry!“ war sein Schlagwort! Dafür sprechen auch seine vielen Versumprägungen berühmter Bilder, die alte Meister oder er selber vorher gemalt hatten. Das Bewegliche, in Handlung Aufgelöste tritt bei ihm bis auf verschwindend kleine Elemente in den Hintergrund. Da er Gefühle in ihren unendlichen Abstufungen vor uns hinstellen wollte, mußte er auf ein Mittel sinnen, das ihnen die angemessene Anschaulichkeit verlieh. Der Vergleich, der sich zwischen Ausdrucksmittel und Objekt hemmend hineinschiebt,

taugte ihm nicht. Die Gefühle mußten sich in Wesen verwandeln, die sein dichterisches Auge sehen und besingen konnte. So entstand eine neu bevölkerte Symbolik: Liebe, Leidenschaft, Anbetung, Hoffnung, Leben in Liebe, Tod in Liebe, Tod, Schweigen, Gestern, Heute. Die neuen Wesen wandeln jetzt, sprechen unter sich und mit dem Dichter. Selbstverständlich hat hier Dantes Mythologie der Vita Nuova mit ihrem herrisch stolzen Wanderer Amor mächtig gewirkt. Nicht wirken konnte auf ihn die mittelalterliche Allegorie und das Abstrakta personifizierende 18. Jahrhundert, das nur alte abgeschliffene Münzen hinwarf, deren verwischte Prägung dazu da war, den Begriff anzudeuten, der betont werden sollte. Shelley aber, Thomas Hood, Elizabeth Browning und z. T. Edgar Allen Poe, die der Personifikation die Seele zurückschenkten, dürften hier in bescheidenem Maße vorgearbeitet haben. Rossetti geht weit über sie hinaus. Er schafft von Fall zu Fall die Gestalten neu, schafft sie als Künstler in vollendeter sinnlicher Schönheit, hüllt sie in Prachtgewänder, bringt sie in malerisch wirkungsvolle Stellung und gibt ihnen den passenden Farbenhintergrund, bis etwas vor uns steht, das wir nicht als Gefühlsidee, sondern als Gestalt in der Landschaft bewundern. Der Akzent liegt auf dem Sinnlich-Äußeren. Der Gegensatz zwischen Leidenschaft und Anbetung wird — in Sonett 9 — durch zwei Harfenspieler sichtbar gemacht. Die Musik des einen wandelt über das sonnenbestrahlte Meer, die des andern erklingt im Waldeswinkel, am bleichen Wasser, in dem der Mond sein schwaches Licht bespiegelt. Mühelos vollzieht sich die Gleichsetzung von Gefühlsschattierung und Gestalt. „Schau mir ins Antlitz, mein Name heißt: Es hätte sein Können oder Nimmermehr, zu Spät, Lebewohl.“ Sein Leben wird zu einer Figur, zu deren schaumbedeckten Füßen die echobergende Muschel liegt, die das Wesen „Es hätte sein Können“ aufhebt und an des Dichters Ohr hält (Sonett 97). Seine verlorenen Lebenstage werden nach seinem Tode als Wanderer daherkommen, um ihm einer nach dem andern anklagend zuzurufen: „Hier ist dein gemordetes Selbst“ (Sonett 86). Leben-in-Liebe steht vor dem Dichter und sagt ihm, daß alles Glück im körperlichen Dasein seiner Geliebten liegt (Sonett 36). Tod-in-Liebe bewegt sich, eine tote Puppe, im Geleitzug des Lebens schreitend, Abbild der lebendigen Liebe, ihr Flügel und Banner tragend und ihr so täuschend ähnlich, daß es wie Frühlingswehen durch den Dichter geht. Das Weib aber, das hinter ihm wandelt, sticht ihm den Star. „Siehe, diese Liebe atmet nicht. Und sie und ich sind eines. Und ich bin der Tod.“ (Sonett 48.) Alle Täuschung, alle vergebliche Hoffnung, alle Reue und Wehmut, die den verlassenen Rossetti durchs Leben begleiteten, sind in dieser Gestalt verleiblicht. Versagt ihm die Identitätssetzung von Gefühl und Gestalt, so stellt er andere, oft noch kühnere Gleichungen — Natursymbole — auf. Den Wechsel macht er zur Meeresenge, die mit Gewalt durchfahren wird, den Tod zu einem Wachtturm ohne Licht, auf dem der Dichter als Wächter steht und aus der Ewigkeit auf seine weinende Geliebte auf Erden blickt. Traurige Lebenstage erscheinen als dunkler Abhang, auf dem die toten Blätter der Hoffnung vom stöhnenden Wind, den die Todesflügel anfachen, im Wirbelkreis herumgedreht werden. Der sinnliche Glanz beginnt in den spätern



Eden Bower
It was Lilith the wife of Adam:
(Eden Bower's in flower.)
Not a drop of her blood was human,
But she was made like a soft sweet woman.

Lilith stood on the skirts of Eden;
(And it's O the day & the hour!)
She was the first that thence was driven;
With her was hell and with Eve was heaven.

Abb. 129. Teil der Reinschrift des Gedichtes „Eden Bower“ in Rossettis Handschrift.
(Aus Connoisseur Bd. 33.)

Sonetten immer stärker zu leuchten. Die Form ist zum Körper der Idee geworden. So strahlt in dem einleitenden „Sonett auf das Sonett" — das Rossetti wieder auf die strenge metrische Form der Petrarchisten zurückgeschnitten hat — die Seele dieser italienischen Formgattung im Marmorglanz eines prächtigen Wortleibes.

XXIII. WILLIAM MORRIS (1834—1896).

Man hat Morris' Erstlingsband: The Defence of Guenevere and Other Poems (1858) als einen Wendepunkt in der Geschichte der englischen Poesie bezeichnet. Und in der Tat! Hier weht ein neuer Wind. Wir atmen die Wirklichkeitsluft des Mittelalters, durchwärmt von der Leidenschaft einer kräftigen Persönlichkeit. (Über deren Eigenart s. oben S. 172.) Die Emotionen urwüchsig einfacher, aber starker Wesen toben aus und türmen sich noch im Sterben himmelhoch, weil sie im Überschwang der Erinnerung Verjüngung finden. Gewiß schwingen hier Klänge aus Tennyson, Browning und Rossetti leise nach. Aber Morris hat sie mit altem Romanzenton zauberhaft verbunden zu einem „Stern". Alte, halbvergessene, traute Worte und verstummte Endsilben glänzen wieder empor. Diesem Dichter ist das mittelalterliche Leben, das er im duftenden Blumengefilde des herrlichen Mai sieht, eine Realität. Er lebt in ihr, und Helm und Panzer sind ihm Wirklichkeiten, mit denen er den eigenen schönen Körper bedeckt, wenn es gilt, seinem Meister Rossetti für einen Lancelot oder einen Tristan Modell zu stehen.

Das Traumweben der Tennysonschen Lady of Shalott durchgleitet die Welt seiner Arthurgedichte — The Defence of Guenevere, King Arthur's Tomb, Sir Galahad, The Chapel in Lyonesse — und oft liegt schwer auf ihr Rossettis weihrauchbeladene Luft, die schmerzende ekstatische Seelen durchstöhnen. Rossettis danteskes Liebessehnen, das Weltallsräume durchwandert, spricht aus den Versen Summer Dawn. Von erbleichenden Sternen an Espen und Ulmen vorbei zieht es übers Kornfeld zum liebeverlassenen Hause. Noch deutlicher verrät sich Brownings Seelenschauen. Schon das erste Gedicht der Sammlung The Defence of Guenevere ist ein dramatischer Monolog mit zickzackartigen, vom Sprecher vorweggenommenen feindlichen Gegenargumenten. Die sinnlich befleckte Königin singt vor Gawain und den andern Rittern ihre Apologie. Sie bemüht sich zu zeigen, daß nur der Schein gegen sie spricht. Da ertönt ferner Hufschlag. Sie bricht ab und errötet freudig. Lancelot ist da. Aufgelöst in nichts ihre lügenhafte Verteidigung. Hier allerdings zerstört der dramatische Schluß Brownings verständnisvolles Mitfühlen mit der verachteten, falsch eingeschätzten Seele. Die Browningsche Selbstanalyse aber mit ihrem weiten Zurückfliegen und Verweilen bei reichen Vergangenheitsaugenblicken wird restlos erreicht in den beiden Stücken Wind und Old Love. Dort brütet ein alter Recke in dumpfer, einsamer Stube über qualvollen Liebeserinnerungen beim nächtlichen mitseufzenden Sturmwind. Hier wärmt ein ergrauter Ritter in seiner Phantasie ein neuerliches Gespräch mit einem alten Freunde auf, als sie sich beide wehmütig in fernen Liebestagen spiegelten.

Aber es wäre ein leichtes zu zeigen, wie verschieden Morris von Tennyson, Rossetti und Browning ist. Die Gestaltung und Tongebung ist bei ihm alles. Sie ist nicht etwa einheitlich, und nichts wäre deshalb verkehrter als, wie es oft geschieht, die Gedichtsammlung nach einer bestimmten Gruppe nur — etwa den Arthurstücken — zu beurteilen. Sie stellt sich, dem Stoff entsprechend, auf immer neue Formen ein. Auch innerhalb der drei stofflichen Gruppen — den Malory-, Froissart- und freierfundenen Feenlandgedichten — schafft sich jedes Motiv den ihm angemessenen Ausdruck.

Unter den Gedichten der Malorygruppe gewinnt King Arthur's Tomb — Lancelot reitet an einem schwülen Sommertage nach Glastonbury zur Nonne Guenevere — in Swinburnes Laus Veneris die erhellende Beziehung, weil hier der Ton des ältern Dichters sich maßlos gesteigert findet. Bei beiden Umhüllen sündiger Sinnlichkeit in ekstatisch frommem Schwärmen und doch wieder mystische Erhöhung vergangener Wollust in blendendweißem Erinnerungsleuchten! Die Vöglein sangen einst in Gueneveres Garten und vom Turnierplatz her, wo ihr Lancelot und alle Tapferen im Zweikampf sich maßen, klirrten Schwert und Speer,



Abb. 130. William Morris. Nach dem Bildnis von Watts.

und holder Frauen Namen durchzuckten die Luft, beißend wie der Stahl, der Wunden schlägt. Oh, wäre sie wieder zurück, Guenevere, die jetzt, zu Christus aufblickend, von Lancelot doch nicht lassen kann! Hier allerdings biegt die Erinnerungsekstase um. Die Reue siegt in der Nonne Herz und legt sich als kalter, bewußtseinraubender Schauder auf den immer noch schmachtenden Lancelot.

Die zahlreichen Froissartstücke zeichnen sich durch ihren kräftigen Realismus aus. Da sind die fünf Szenen der Blankversdichtung Sir Harpden's End mit dem unsäglich traurigen Abschluß. Da ist The Haystack in the Floods mit dramatisch erregten, mit fast rohen Zügen behafteten Momenten. Welch ein Abschied am Heuschober für die schöne Hexe Jehane, die von hier unter den lüsternen Blicken des verschmähten Machthabers an dem verstümmelten und zertretenen Haupte ihres Geliebten vorbei den Weg ins Gefängnis nehmen muß. Immer neue Themen faßt Morris an: Vasallentrotz, Frauendienst, Freude und Leid des Rittertums. Schon hier verwendet er gelegentlich den Balladenton, der in der dritten Gruppe, der Traumlanddichtung, ununterbrochen erklingt. Die Erzählung zerklüftet sich jetzt in gestuserstarrte Gruppenbilder mit Versparallelen und Variation und dem sich gleichbleibenden, in seiner Umdrehung aber immer neue Bedeutungslichter ausstrahlenden Kehrreim. Nebelhaft umflossen schimmert die Eingangssituation, die mit jeder neuen Strophe schärfer zu leuchten beginnt. Die Ausmalung der Einzelheiten ist der inviduellen Phantasie des Lesers überlassen. Der Reiz solcher Dichtung liegt geradezu in ihrer Unbestimmtheit und ihrer unbegrenzten Auslegungsmöglichkeit. So lassen die beiden Balladen, in denen wir das Geistermotiv nach Sweet William's Ghost so eigenartig und kühn umgestaltet finden — The Blue Closet und The Tune of Seven Towers — nach jeder Lektüre wieder andere Eindrücke in uns zurück. Immer gleich stark in seiner Wirkung aber bleibt das Orgelspiel und der Frauengesang im blauen Gemach,



Abb. 131. Die Gattin des William Morris. Nach dem Bildnis von Rossetti.

der mit dem Totengeläute der vom eisigen Winde gestoßenen Glocke verschwillt und schließlich sehnsuchtsgewaltig den Geist des verstorbenen Gatten auch an den heutigen Weihnachten herbeiruft. Langsam, geisterhaft duftig, spinnt das Lied When the Sword went out to Sea ein Rittermärchen, die Geschichte vom treulosen Roland und der weißen Maid. Und nur um schönen Worten, die ein einschmeichelnder Kehrreim — Two Red Roses across the Moon — geheimnisvoll raunt, einen Bedeutungshintergrund und sichtbar umhüllende Pracht zu geben, bauen sich uns die bunten Räume eines ritterlichen Abenteurerlebens auf, in denen der Refrain widerhallen kann.

Die jähe Leidenschaft und das ungeduldige Auflesen und wieder Wegwerfen von Stilarten verschwinden bald. An ihre Stelle tritt die wohltuende Stetigkeit des epischen Flusses und die lebendige Chaucersche Erzählungskunst in einer Dichtung „voll Frühling und Sonnenschein“: The Life and Death of Jason (1867). Über alle Hindernisse hinweg sprudeln plätschernd und plaudernd die im heroischen Reimpaar geordneten Verse. Tatenfreude und Lebensüberlust wechseln mit rasch verschwebendem Gedankenträumen und Stimmungsschlummer. Die Minyen stürzen sich in die Argo wie der Wein in den goldnen Pokal. Nachdenklich wird Hylas beim Anblick der Nymphe, weil alter Sagenklang sein Gemüt durchzieht. Die Episoden werden in schönem Ebenmaß nebeneinander aufgebaut. Keine überragt in übertriebenem Höhenabstand die andere. Immerhin prägen sich gewisse Partien schärfer ein. Die Sage von Hylas ist glänzend gelungen. Durch das blaue Blumengefilde kommt er daher. In bunt gleitendem Szenenwandel wechselt hier Naturfarbenpracht mit einer leichten Stimmungsmalerei, die im



Abb. 132. Eine Seite aus dem Kelmscott Chaucer. Von William Morris entworfen und gedruckt.
(W. Morris, Collected Works, London, Longmans 1910. Bd. 24.)

Gartenlied der Nymphe ihren Höhepunkt erreicht, wo das Traumentzücken im Nixenheim und in der Schönheitswelt der Verneinung einen Ton anschlägt, der in Swinburnes Traumlandballade zart weitersummt. Ergreifend ist die schwermutvolle Schlußszene zu Korinth, wo Medea, Zauberin, Retterin, Königin, die herrlichste Gestalt des Epos, ganz Natur, Kraft, Schönheit, Liebe und Majestät — im Gegensatz zur Theaterfigur des geschobenen Jason — heruntersinkt auf die Stufe des betrogenen, verzweifelten, rächenden Weibes. Jason hat sie um der schönen Glauke willen verlassen. Jetzt wird sie, die immer noch Liebende, zu seiner und seines Geschlechtes Vernichtung. Freundlich und mild ist die Rache an ihrer Feindin, der sie im Tode süße Vergessenheit schenkt und so die Bitterkeit betrogener Liebe erspart. Wie milder Sonnenglanz aus feuchtblauem Äther lächelt zwischen dunklem Sturmestoben die Mutter in Tränen, da sie ihrer beiden todgeweihten Söhnchen gedenkt. Sie schleudert schon heute die hell brennende Fackel banger Ahnung in die Seelenqual ihrer kommenden Jahre, wo sie im Abenddunkel beim Blätterfall oder beim heitern Festgelage den Geist des Gatten zur Seite fühlt und im Tempel zur Stunde der Andacht aus offenen Gräbern die Stimmen ihrer Kinder rufen hört. Das ist kräftige, langverweilende Seelenmalerei, die in diesem Epos nur vereinzelt dasteht. Denn die Handlung eilt rasch dahin durch die mittelalterlich geschmückte Welt. Altgermanische — allerdings auch homerische — Fragen nach der Herkunft der Wanderer, laute Heroldsrufe ertönen, und der Wächter Hörnerklang hallt von Turm zu Turm.

The Death of Jason war ursprünglich als Schubladenerzählung eines vielteiligen Riesenwerkes gedacht, das Morris schon in den folgenden Jahren (1868—70) zu veröffentlichen begann: The Earthly Paradise. Die Vorteile des kleinern Epos finden wir alle, z. T. gesteigert wieder in diesem Sagenbuch, wo auf goldnen und purpurnen Blättern abwechselnd die Wundertaten des klassischen Altertums und des Mittelalters leuchten. Die vierundzwanzig Erzählungen, die in zwölf aus je einem klassischen und einem romantischen Thema zusammengesetzten Paaren angeordnet sind, umspannt eine Chaucersche Rahmenchronik. Nordmänner zur Zeit Eduards III. fahren westwärts über den Atlantischen Ozean, sehen fremde Zonen und Völker und landen nach vielen Abenteuern unter jonischen Kolonisten, die sie jetzt mit ihren Erzählungen ergötzen. So dreht sich der Ring der Monde, den ein zartes Blumengewinde von lyrischen Preisliedern in Chaucers Königsreim umflicht, darunter die hübsche Weise auf den sanften April, das duftige Junilob und der schwermütige Novembergesang. Die Perlen aber

liegen innerhalb des Kranzes. Hier zeigt sich, daß verzweifeltes Suchen nach neuen und unerhörten Stoffen das geringe Talent kennzeichnet, daß aber die sinnvolle Belebung des Gewohnten den Künstler verrät. An alten Quellen hat Morris geschöpft. Die klassischen Sagen, die er auferstehen läßt, sind schon oft und schön erzählt worden. Wenn er es aber z. B. wagen durfte, Apulejus' hochpoetischem Märchen von Amor und Psyche neue Schönheit einzuhauchen, so mußte ihm eine unerschöpfliche Fülle epischer Kraft gegeben sein. Sie bestätigt sich in jeder Zeile und läßt den Stoff der silbernen Latinität in neuer Anmut lächeln. Sie schiebt das Blumenprangen der Wiesen, das helle Grün der Waldeslichtung, des Himmels Blau und den Säulenglanz der Tempel in das entzückende Geschehen — Flug in Zephyrs Armen, Eros' Niederschweben, Psyches Lampe, Unterweltschauer und ewiges Lieben — ein, nicht als festgeschraubte Momente, sondern als bewegliches Landschaftserleben der lieblichen Psyche, deren goldnes Haar durch die Straßen eines Städtchens leuchtet, deren safrangelbes Gewand im Winde auf Bergeshöhen flattert,



HEERE BIGYNNETH THE PRIORESSES TALE

THER WAS IN ASYE. IN A GREET CITEE.
Amonges cristene folk. a Jewerye.
Sustened by a lord of that contree
For foule usure. and lucre of vileynye.
Hateful to Crist and to his compaignye;
And thurgh the strete men myghte ride or wende.
For it was free. and open at eyther ende.

A litel scole of cristen folk ther stood
Doun at the ferther ende. in which ther were
Children an heepe. ycomen of cristen blood.
That lerned in that scole yeer by yere
Swich manere doctrine as men used there.
This is to seyn. to syngen and to rede.
As smale children doon in hire childhede.

AMONG thise children was a wydwes sone.
A litel clergeon. seven yeer of age.
That day by day to scole was his wone.
And eek also. whereas he saugh thymage
Of Cristes mooder. hadde he in usage.
As hym was taught. to knele adoun and seye
His Ave Marie. as he goth by the weye.

Thus hath this wydwe hir litel sone ytaught
Oure blisful lady. Cristes mooder deere.
To worshipe ay. and he forgate it naught.
For sely child wol alday soone leere:
But ay. whan I remembre on this mateere.
Seint Nicholas stant evere in my presence.
For he so yong to Crist dide reverence.

This litel child. his litel book lernynge.
As he sat in the scole at his prymer.

Abb. 133. Aus dem Kelmscott Chaucer: Die Erzählung der Priorin.
(Aus Connoisseur 1901.)

deren Füße gleich Lilien talwärts gleiten. Lauschig haucht Morris die Einsamkeit hin in Psyches plätscherndem Marmorbad, über dem grüne Zweige nicken. Er wagt sich — in The Doom of King Acrisius — an die Perseussage heran, spielt mit stark auditiven Mitteln das Medusagrausen auf und zuckt plötzlich nach einem schrillen Wehruf das traurig-schöne Bild der Andromeda hin, in der Klippe Purpurschatten an den Stein gefesselt, von Jammer durchkrampft, unter des Todes eisiger Hand aus Perseus' freundlichem Augenleuchten Hoffnung schöpfend. Selbst das gefährliche Pygmalionmotiv erfährt unter Morris' geschicktem Fingerdruck Wahrscheinlichkeitsprägung.

Noch mehr haben unter seiner Behandlung die romantischen Stoffe zu gewinnen, die Morris größtenteils aus den Gesta Romanorum schöpfte. So ist das Schlußstück — The Hill of Venus — mit dem umgestellten gesinnungsreinen Papst erfüllt von lieblicher mittelalter-

licher Idyllik, sowohl in der Darstellung der Feenwelt des Hörselberges als auch der Landschafts- und Städtebilder und der wohnlichen Häuslichkeit, wo die windende Straße, die singende Pilgerschar, das Fährenboot im Tale, das pappelbeschirmte, turmgekrönte Vaterhaus auf dem Hügel, die Frau am Spinnrocken den Ton romantischen Heimatgefühls so hübsch treffen. Die besten Stücke sind wohl Ogier the Dane und The Land East of the Sun and West of the Moon. Hier, wo ein Traum dem Sprecher die Geschichte zuflüstert, die ihn nachher zum Traumhelden werden läßt, bewundern wir den Schwung der Erzählung, die Wirkung der Kontraste — Liebesekstase unter dem Blütenregen der Bäume im Land der Schwanenjungfrau und Liebesbangen in stürmischer Nacht auf schneebedeckter nordischer Heide — und das hübsche Weihnachtslied, dessen Kehrreim von schneebedeckten Straßen und windumbrausten Türen singt. Dort bleibt uns unvergeßlich die Sturmespracht, auf die der einsam sterbende Ogier vom wogenumspülten Magnetfelsen niederblickt, seine eigene Totenklage singend und das Liebeslied im königlichen Garten, das nach jeder Strophe die helle Freudenharmonie des Entzückens in das dumpfe Moll des Todesahnens umklingen läßt. In the white-flowered hawthorn brake! ... Kiss me, love! For who knoweth what thing cometh after death? Den süßen Sinnentaumel der provenzalischen Alba fühlen wir hier von der Baudelaire-Swinburneschen brennenden erotischen Bitterkeit durchhitzt, dem düstern Gedanken, der das Lebensbrausen der ganzen Morrisschen Dichtung immer wieder unterbricht. Auf den Sonnenglanz der Liebe fällt von ferne der lange Schatten des Todes. Ihn fühlt schaudernd die befreite Andromeda, die liebebedürftige Schwanenfee, ihn fühlt auch der Epiker selber, wenn er in der Hörselbergsage die Liebe das Leben aller Lust nennt, dessen Furcht der Tod, dessen Hoffnung ein verzehrendes Feuer sei, oder wenn er im Land östlich der Sonne beim Kuß des ewig vereinten Paares den Tod in den dichterischen Vergleich noch hineinstellen muß: sie brannte nach ihm wie der Lenz nach der jungen Sonne, die sein zartes Herz in schwangern Tod versengt. So plagte auch Morris die mystische Freundschaft der feindlichen Mächte Liebe und Tod, die Baudelaire und Swinburne keine Ruhe ließ. Aber dieses Leitmotiv verklingt, und vor uns liegt wieder wie in Jason die Pracht der mittelalterlichen Welt: die weißen Meeresklippen, die Seeschwalben und Möven über der blauen Flut, das irdische Sternengeflimmer eines Hafenstädtchens zur Nachtzeit, die Blütenbäume auf dunkelm Wiesenteppich, der blühende Schlehdornbusch, das gelbe Kornfeld mit dem Purpurmohn, die leuchtenden Kiesel im kristallklaren Bach, die grünbeflügelte Libelle, das flinke Wasserhuhn und der Königsfischer an schilfbedecktem Flußrand — und in der Ferne die weißumgürtete Feudalhalle mit steilem Giebeldach, unter dem die Spatzen zwitschern. Fast überkommt uns etwas wie Schönheitsübersättigung in einer Welt, die wir oft von Gestalten durchwandelt sehen, deren Sterben wir nicht beklagen, da sie nur aus Traumstoff gewoben sind.

Das Irdische Paradies enthielt im Novembersektor eine lange Erzählung, The Lovers of Gudrun, in die Morris die isländische Laxdaela Saga verarbeitet hatte. Eine ganz neue Welt tat sich ihm auf. Er hatte 1868 unter der Leitung des Cambridger Bibliothekars Eiríkr Magnússon begonnen, Isländisch zu lernen und mit ihm gemeinsam Übersetzungen der nordischen Sagas herauszugeben. Er fing an mit der Grettirsaga; 1870 folgten die Volsungasaga und zehn Stücke der Edda. Dann besuchte er 1871 und 1873 Island und nahm mit der Innigkeit seines Einschauens die landschaftliche Schreckenspracht der ihm schon bekannten Sagenwelt in sich auf — die über die Fjords hängenden zackigen, indigoblauen Klippen, die weiden- und birkenbedeckten Lavaebenen. Die Reiseeindrücke und die selbstgemachten Übersetzungen — Völsungen und Edda — bildeten das Rohmaterial, das er zu einem groß angelegten Epos ver-

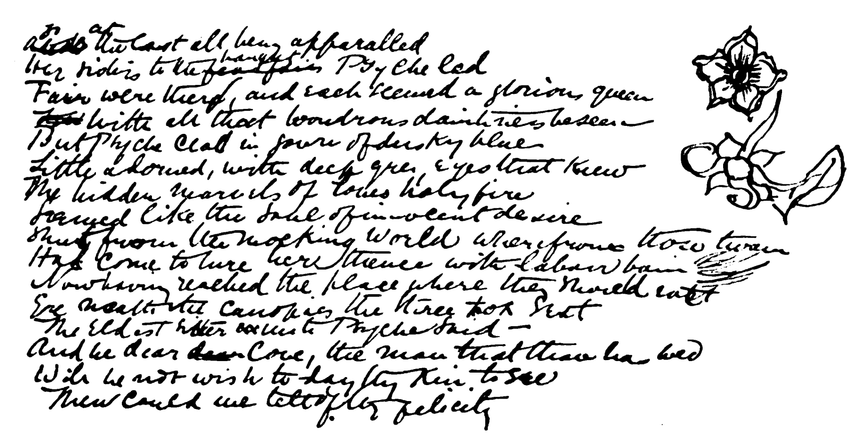


Abb. 134. Aus Amor und Psyche in Morris' Handschrift.
(Aus Morris' Collected Works. Ldn., Longmans 1910.)

arbeitete: Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblungs (1877). Die Zeit war schon nahe, wo Morris, unzufrieden mit der häßlichen Gegenwartswelt, seine sozialen Zukunftsvisionen zu träumen begann. In der Sagenwelt aber und der erhabenen Natur des wilden Nordens ahnte er das Walten jener dunkeln Schicksalsmächte, die alte, zeitharte Weltordnungen stürzen, und die Vision vom Beginn des Endens aller Dinge, die Götterdämmerung, starrte ihn an: „Vielleicht wird die Welt schlimmer, und nur Schwächlinge werden bleiben. Es kommt das Ende, das Böse wird frei, und alle Schrecken, die unsere Phantasie als Feuer, Erdbeben, Gift und Vernichtung uns vormalt, werden auf Erden wandeln. Es kommt der große Streit, und wie die Könige und Helden, die sie liebten, werden selbst die Götter sterben, die in ihrer Vorbestimmung diese unvollkommene Erde schufen, bis die große Vernichtung hereinbreche und die alte Erde und der alte Himmel verschwinden, um einem neuen Himmel und einer neuen Erde Raum zu geben. Was wird dereinst dort geschehen? Welchen Teil werden wir daran haben? Werden wir neu leben? Vielleicht! Wenn nicht, so bleibt uns die Freude, das Lob und die Geschichte großer Menschen zu unserem Ergötzen gestaltet und der Welt geschenkt zu haben. Das ist die Religion der Nordmänner." Und jetzt hebt Morris in anapästischen, altmeisterlichen Langzeilen nibelungenliedartig mit einer tief abstürzenden Kante in der Mitte, auf die der Ton in zwei hüpfenden Füßen kräftig wieder hinaufspringen muß, ein wundersames Singen und Sagen an, von der alten Völsungenhalle in Gold- und Silberglanz, in der der Zauberbaum Branstock bis ins hohe Dach hinauf blühte:

> There was a dwelling of Kings ere the world was waxen old;
> Dukes were the doorwards there, and the roofs were thatched with gold;
> Earls were the wrights that wrought it, and silver nailed its doors;
> Earls' wives were the weaving-women, queens' daughters strewed its floors.

Er singt vom Sterben der Völsungen, von Signy, von den Helden Sigmund und Sinfiǫtli, die schon das Beowulfslied kannte. Sigmunds Taten füllen das erste Buch, das sich gröblich mit dem deckt, was Wagner dramatisch gedrängt in starker stofflicher Veränderung in der Walküre erzählt. Ein zweites Buch, „Regin", entspricht unter denselben Bedingungen inhaltlich dem Wagnerschen Siegfried. Hier kommt Morris' kräftige Sinnlichkeit zu starker Wirkung in dem von ihm frei erfundenen Ritt Sigurds und Regins nach der Glitzerheide und in dem brennenden Berg, hinter dessen Flammenwall Brünhilde im Schlafbann ruht. Die wabernde Lohe

durchreitet Siegfried sorglos und kühn wie der Krieger den wogenden Roggen, ein Heldenstück so recht nach Morris' übermütigem Sinn. Hellblau glänzt beim Sonnenaufgang Sigurds Schwertschneide, die Brünhildens Fesseln zerteilt. Frei fließt der Strom ihrer sonnenhellen Haare über Busen und Schulter und überflutet die nackte Erde. Das schönste Buch ist trotz des steifen Sigurd das dritte, Brünhilde, Wagners Götterdämmerung, mit seiner packenden Stimmungsmalerei. Die Crux der Vorlage allerdings, den Vergessenheitstrank, vermag auch Morris nicht zu überwinden. Das vierte und letzte Buch, Gudrun, enthält kraftvolle Szenen, den Vernichtungskampf in Atlis Halle, Hagens und Gunthers Tod, Atlis brennende Burg, seine Ermordung durch Gudrun und schließlich ihren Sturz von hoher Felsenspitze in die See, durch den sie ihr Leben von „den Taten und der Sehnsucht der Tage" befreit. So reitet die Morrissche Phantasie in homerischer Bewegung auf den kraftvollen Einsilbnern der englischen Bibelübersetzung durch eine ganze Welt der Blutfehde und der tragischen Seelenkämpfe in diesem Epos voll Schicksalsschwere und Todesahnen.

Zwischen hinein schrieb Morris 1872 das Moralitätenspiel Love is Enough und schenkte später der Welt eine ganze Reihe von hübschen, in archäisierendem Stile gehaltenen Prosaromanzen: A Tale of the House of the Wolfings (1888), The Roots of the Mountains (1889), The Story of the Glittering Plain (1891) usw. Immer wieder beschäftigten ihn Versübersetzungen: The Aeneid of Virgil (1875), The Odyssey of Homer (1887), The Tale of Beowulf (1895). Dazu trat 1891 eine Nachlese hübscher Lyrica: Poems by the Way. Im übrigen aber wird man an ihn denken müssen als den großen englischen Versepiker des neunzehnten Jahrhunderts, als den Meister des episch vorwärts drängenden, nicht des suggestiv verweilenden Stiles. Und doch ist seine prächtige Epik, die in Sigurd ihren Gipfelpunkt erreicht, heute vergessen. Ist daran die Daseinsunwahrscheinlichkeit ihrer äußerlich so schön gemalten, innerlich aber oft zu leicht gefundenen Gestalten schuld? Oder ist nicht das Versepos eine literarische Gattung, die heute am Aussterben ist, die nur in dichterischen Phantasieversuchen ein Scheinleben führt, „das Märzblümchen, Kind der frühesten Winde und Sonnen eines Volkes", das ein Gärtner im Treibhaus künstlich zu entzückendem, aber rasch vergänglichem Blühen erhitzt?

XXIV. SWINBURNE.

Algernon Charles Swinburne, der in London am 5. April 1837 das Licht der Welt erblickte, entstammte einem aristokratischen Kreise, dessen weltmännische Höflichkeit und stolze Wesensart dem Dichter zeitlebens anhaftete. Sein Vater war der Admiral Charles Henry Swinburne, seine Mutter die Lady Jane Henrietta, Tochter des dritten Grafen von Ashburnham, die ihm schon früh die Liebe für Italien und italienische Literatur einpflanzte. Den größten Teil seiner Jugend verbrachte er bei seinen Eltern auf der Insel Wight und bei seinem Großvater in Capheaton in Northumberland. An beiden Orten, im Süden und im Norden, wurde ihm das Meer zum bleibenden Entzücken. Im Frühjahr 1849 bezog er die große Schule zu Eton. Hier fiel er durch sein eigenartiges Aussehen auf, den kleinen Körper mit dem großen Kopf, der die größte Hutnummer unter der ganzen Schülerschaft benötigte. Die ihm angeborene innere Würde aber bewahrte den drolligen Kleinen vor Mißhandlungen. Den rohen Spielen abhold, war er ein guter Läufer und Schwimmer, später auch ein kühner Reiter. Er verließ Eton 1853 und trat drei Jahre später als Mitglied des Balliol College in die Universität Oxford ein. Die akademischen Studien spielten für ihn eine geringe Rolle. Er verschlang Bücher, las Victor Hugo, Landor, Marlowe, Sophokles, Äschylos, Sappho, Catull, begeisterte sich für Mazzini, arbeitete sich mit Hugo in einen rasenden Louis-Napoleonhaß hinein, schloß Freundschaft mit den Präraffaeliten Rossetti, Burne Jones und Morris, dessen wunderschöne Frau, Rossettis berühmtes Proserpinamodell, er ekstatisch bewunderte, dichtete und führte einen ausgelassenen Lebenswandel. Den wilden Oxforder Jahren folgte 1859 die noch wildere Londoner Zeit,



Abb. 135. Swinburne und seine Schwestern. Nach dem Gemälde von George Richmond. (Aus Edmund Gosse, The Life of Swinburne, London 1917.)

die erst 1879 ihren Abschluß fand. Swinburne lebte in den Tag hinein, empfing von seinem Vater seine 400 Pfund jährlich, bewegte sich im präraffaelitischen Kreise, dem sich später auch Meredith zugesellte, erfreute sich der Freundschaft des Malers Whistler, suchte Verbindung mit Victor Hugo und Baudelaire und dichtete an seinen berüchtigten Balladen herum, von denen einige schon 1862 im Spectator erschienen. Zwischenhinein begleitete er seine Eltern an die Riviera, in die Pyrenäen oder nach Paris, besuchte den Großvater in Northumberland oder begab sich auf eigne Faust nach Italien, wo er 1864 in Florenz dem greisen Landor zu Füßen saß. Von dort kehrte er immer wieder in die alkoholische Wildheit seines Londoner Lebens zurück. Von Zeit zu Zeit — zum ersten Male 1863 — erhielt er ernste Warnungen von der Natur. In jenen Jahren war er einem weitern Kreise noch unbekannt. Da warf er 1866 mit seinen Poems and Ballads seine Bombe in die ruhige englische Biedermeierwelt. Sie platzte unter Gekrach, und ein Schrei der Empörung erhob sich. Die in ihrem sittlichen Empfinden aufs tiefste verletzte bürgerliche Ehrbarkeit schickte sich an, die Staatsanwaltschaft gegen Verleger und Dichter in Bewegung zu setzen. Heftige Angriffe erschienen in Zeitschriften und Tagesblättern; persönliche Drohungen wurden ausgestoßen. Der erschreckte Verlag zog schleunigst den Band vom Büchermarkt zurück. Dennoch siegte der Künstler über den Philister. Die Cambridger Studenten zogen in Reih' und Glied durch die Straßen und sangen in hellen Tönen Dolores und das Revolutionslied, und der sittenstrenge John Ruskin, den man gebeten hatte, seinen Schützling zurechtzuweisen, erwiderte gelassen: „Swinburne ist mir an Wissen und Kraft unendlich überlegen, und ich könnte ebensowenig daran denken, ihn zu kritisieren, wie daran, Turner zu belehren, wenn er noch lebte. Seine Phantasie und sein Geist fegen mich vor sich hin wie der Bergstrom den Kiesel." Schließlich antwortete Swinburne selber im September 1866 auf die gegnerischen Angriffe in einer glänzenden Analyse seiner Gedichte und brachte damit den Sturm zum Schweigen. Kurz darauf lenkte ihn ein äußeres Ereignis von der hypererotischen Balladendichtung ab. Er lernte Mazzini persönlich kennen, der ihm gesagt haben soll: „Geben Sie Ihre Liebesraserei auf und widmen Sie sich ganz der Sache der Republik!" Der junge Poet gehorchte und dichtete die prächtigen „Lieder vor Sonnenaufgang" (1871). Von jetzt an aber zog er sich immer mehr von der Gesellschaft zurück. Tage der Schwermut, der Einsamkeit

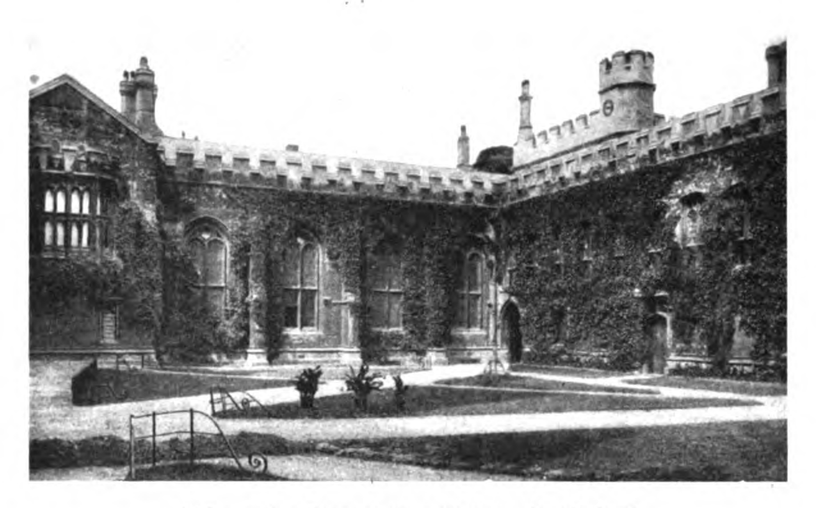


Abb. 136. Das Balliol College in Oxford.

und der Schlaffheit kamen über ihn, und der Alkohol wurde ihm zum Tyrannen. Schließlich brachte das Jahr 1879 den vollständigen gesundheitlichen Zusammenbruch. Da wurde ihm sein Freund, der Rechtsanwalt Theodore Watts-Dunton, der Chronist der Präraffaeliten, zum Retter. Er entriß ihn der Hölle Londons und nahm ihn zu sich nach Putney (bei London), wo er bis zu seinem Tode in dem Hause The Pines lebte. Swinburne ließ den Freund gewähren, übertrug ihm die Abwicklung seiner Geschäfte und lebte seinem Willen gemäß. Es folgten dreißig Jahre peinlichster Regelmäßigkeit und ungestörter Ereignislosigkeit. Swinburnes Geist lebte verborgen wie in einer „Leidener Flasche". Doch leistete der von Watts umgeorgelte Swinburne literarisch immer noch erstaunlich viel. Der dichterische Feuerzauber allerdings war ausgespielt. Nach kurzer Krankheit starb Swinburne hoch betagt am 10. April 1909.

Swinburnes Wesen verkörpert den Widerspruch zwischen ungestümem Wollen und Entschließen und der vollzogenen Tat, die die Erschöpfung, ja fast die Vernichtung der Materie hinterläßt. Auf schwachem, kleinem Körpergestell, das an feenhaftes Wesen gemahnte, lastet ein riesiges, mit feuerrotem Haarbusch bedecktes Haupt, Sitz dieses alle Bande sprengenden Geistes. „Der Junge ist eine Feuerflamme", rief ein Besucher Swinburnes Großvater zu, als der Enkel ohne Hut wie ein Blitz am Fenster vorbeiritt. Dieses Feenwesen mit dem Feuerwillen durchkreuzt am liebsten die Wogen des Meeres, mutet aber seinen schwachen Armen immer wieder zu viel zu und entrinnt mehrere Male mit genauer Not und wie durch ein Wunder dem Tod auf den Wassern. So schwamm er 1868 von Etretat zu weit hinaus und war am Ende seiner Kräfte, als normannische Fischer ihn in ihr Boot aufnahmen, in ein Segel wickelten und nach Yport verbrachten. Stürmisches Fühlen und Denken zertrümmert sein schwaches Nervengebäude. Davon zeugt nicht nur die sich regelmäßig einstellende Erschöpfung, sondern auch der epileptische Anfall, der ihn seit 1863 von Zeit zu Zeit heimsucht. Da liegt er im Atelier des Malers Whistler oder im Britischen Museum, wo der tückische Schlag ihn gerade erreicht, wie ein Toter. Vielleicht hat er sich im Fallen verletzt, und sein Gesicht ist mit Blut bedeckt. Es ist gut, daß sein trefflicher Vater, der Admiral, den Sohn nach der Erschöpfung aus London entfernt und aufs Land bringt, wo er sich immer wieder erstaunlich schnell erholt. Aber in der Wildheit singt Swinburne seine schwungvollsten Poesien; in der Ruhe versiegt ihm der Quell dichterischer Kraft.

Swinburnes dichterische Tätigkeit läßt sich in drei Zeitabschnitte einteilen. Gewitterhaft setzt die erste Periode ein, die bis 1868 geht. Hier dichtet er zunächst unter Marlowschem und präraffaeli-

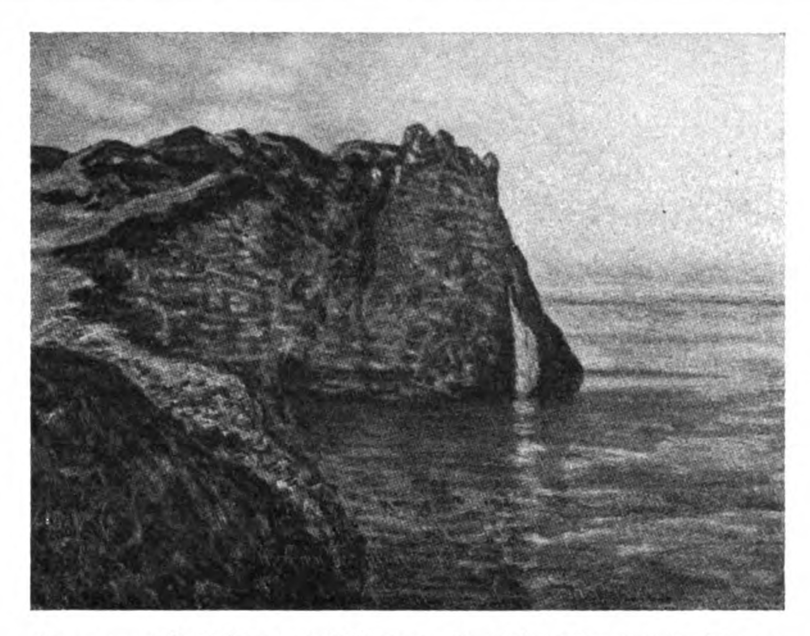


Abb. 137. Die Klippen von Etretat. Von hier schwamm Swinburne 1868 in die Schatten des Todes hinaus. Nach dem Gemälde von Claude Monet. (Aus Studio 1908.)

tischem Einfluß die Dramen The Queen Mother und Rosamond (gedruckt 1860). Dann folgt die Raserei der Überliebe und der Übersättigung, die von einer Sehnsuchts- und Schlafstimmung abgelöst wird. Davon spricht sein berüchtigter Gedichtband Poems and Ballads, First Series (1866). Nebenher gehen die Dramen Atalanta in Calydon (geschrieben 1863—64, gedruckt 1865) und Chastelard (geschrieben 1863, gedruckt 1865). Diese Dichtungen stehen von den Balladen an im Zeichen Baudelaires. Die zweite Periode — bis 1878 — verrät gehaltlich den Einfluß Mazzinis und Landors, formell die Nachwirkung Victor Hugos und Villons, dessen Balladen er meisterhaft übersetzt. Die Landor- und Mazzinibegeisterung tönt uns aus den lauten Posaunenrufen der Songs before Sunrise entgegen (zum größten Teil 1868 gedichtet, 1871 gedruckt), zu denen A Song of Italy 1867, Ode on the French Republic 1871 und Dirae 1867—69 (alle drei 1875 als Songs of two Nations veröffentlicht), Auftakt und Abgesang bilden. In diesen Liedern und den Poems and Ballads, Second Series (gedruckt 1878), deren Glanznummern The Ballad of Dreamland, A Forsaken Garden, The Year of the Rose, A Vision of Spring in Winter sind, zeigt sich uns Swinburne auf der Höhe seines Könnens. Bedeutende Teile seines Tristram of Lyonesse, der erst 1882 im Druck erschien, gehören noch dieser Periode an. (Das Prelude wurde 1871, der erste Gesang 1872 vollendet, und schon 1874 lagen weitere größere Teile fertig vor.) Dazu kommen das technisch vollendete, in äschyleischem Geiste geschriebene Drama Erechtheus (1876) und die Gattung der kritischen Elegie, die mit der hohen Begeisterung für die Persönlichkeit alter und neuer Dichter eine freie impressionistische Analyse ihrer künstlerischen Werte verbindet. Das glanzvollste Beispiel dazu bildet das Ave atque Vale (1867), die pathetische und wissensdurchleuchtete Elegie auf Baudelaire, deren Schönheit in den spätern Versuchen nicht mehr erreicht wird. Diesen hohen Leistungen steht aber schon jetzt die „falsche Tendenz" gegenüber, die Swinburne immer mehr betätigen wird.

Sie zeigt sich in dem 532 Druckseiten langen Buchdrama Bothwell (1874), der Fortsetzung zu Chastelard, die Swinburne über alle Maßen schätzte, und die dann in Mary Stuart (1881) den trilogischen Abschluß fand. Sie zeigt sich in seiner unbegreiflichen Begeisterung für den Dichter des Dramas Joseph and his Brethren (1874), Charles Wells, den er schon in den sechziger Jahren entdeckt und in einem hinreißenden Vorwort zum Neudruck seines Stückes in den Himmel gehoben hatte (in großen Zügen schon 1860 fertig, 1876 veröffentlicht). Dazu dürfen wir auch rechnen seine Schilderhebung der Charlotte Brontë, die er gegen George Eliot ausspielt (in A Note on Charlotte Brontë, 1877). Seine Untersuchungen über Shakespeares

Metrik, die ihn in einen kleinlichen Streit mit Furnivall verwickelten, bei dem er alle Selbstbeherrschung verlor, entspringen derselben falschen Tendenz. Anders aber ist zu beurteilen sein flammendes Interesse für das Drama Shakespeares, seiner Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger, das ihn nach Vollendung des Essays über Chapman (1875) bis zu seinem Tode beseelt hat. Schon damals arbeitete er an einem zusammenfassenden Werk über dieses gewaltige Thema, über Webster, Massinger, Fletcher, Ford, Middleton — und über „Shakespeare and Marlowe, die zur Rechten der Götter und Jonson und Chapman, die zur Linken der Riesen stehen". Langsam reifte das Werk heran, wurde aber nie vollendet. Die Ergebnisse sind A Study of Shakespeare 1880, A Study of Ben Jonson 1889, Thomas Middleton (eine Einleitung 1887), The Age of Shakespeare 1908 (Druck der ältesten Fragmente), Shakespeare (1909) und Contemporaries of Shakespeare 1919 (d. h. die Veröffentlichung der übrigen Teile). Die dritte Periode (1878 bis 1909) zeigt das Ausbrennen des Vulkans. Swinburne schreibt mehr denn je. Aber neue starke Emotionen sind ihm versagt. In einem Jahre (1880) erscheinen seine Songs of the Springtides und seine Studies in Song, 1882 bringt er in A Century of Roundels nach Clément Marots Vorbild eine Sammlung von Rondeaux heraus, 1884 zeigt er, einer Anregung von Watts-Dunton gehorchend, was er in der Landschaftsdichtung vermag, 1889 folgen die Poems and Ballads, Third Series, die zum Teil ältere Gedichte aus der besseren Zeit — so die neun Borderballaden — zum Abdruck bringen. In dem Tale of Balen (1896), dem zweiten Malory Epos, scheint die jugendliche Kraft wieder erwachen zu wollen. In The Armada (1888), The Transvaal (1899) und On the Death of Colonel Benson (1901) segelt er im Fahrwasser eines militanten Imperialismus. Kein Literarhistoriker wird daran denken können, diese spätere Zeit in den Mittelpunkt der Darstellung zu schieben.

Das Hauptproblem in Swinburnes Dichtung ist, wie schon angedeutet, das Verhältnis der Idee, der Stimmung und des Gefühls zum Wortleib. Der Vorwurf der „Überrhetorik" ist gegen diesen Dichter immer wieder erhoben worden, schien doch bei ihm Tennysons Wortekstase zu einer bewußten Verstandestätigkeit geworden zu sein. Und in der Tat. Hier wird der bloße Wortschall zur gefühls- und visionszeugenden Stimmung; denn Stimmung ist da, wenn auch nur sekundäre. Für einen großen Teil der Swinburneschen Dichtung mit ihrem bestechenden Glanze ist der Verdacht einer bloßen Gehirn- und Zungenmimik, die Leidenschaft, Wut, Raserei, Entzücken, Liebesfeuer in farbenprächtiger Orchestermusik packend vorzumachen weiß, nicht wegzuscheuchen. Swinburne schleudert die Verse auf das Papier in glühender Aufregung, die ihm die Feder weiterdrängt. Kleine Mosaikplättchen werden vollendet, die er nachher — wie das Beispiel der Anactoria zeigt — wieder neu anordnet. Meisterlich gelingt ihm die metrische Form. Aber die Emotionen, die hier jauchzen, ächzen und stöhnen, sind ursprünglich nicht die seinigen; er hat sie der Literatur entnommen. Deshalb spielt der fremde Einfluß eine so hochwichtige Rolle bei ihm, allerdings nicht in dem Sinne, daß ein blutarmer Genius aus stärkeren Naturen Nahrung saugen müßte. Swinburne holt sich aus dem einheimischen und dem fremden Schrifttum papierne Gefühle, um sie ideen- und schallplastisch gestalten zu können. Die Mehrzahl seiner Poems and Ballads, First Series, die wie eine brennende Fackel in das dürre Stroh der damaligen Philistergesittung hineinfuhr, dürften so entstanden sein. Diese Gedichte sind zu einem großen Teile rhetorische Einfühlungen in Sappho, Baudelaire und — Sade, dieses Opfer der Algolagnie, dessen Werke Swinburne aufs eifrigste gelesen hatte. So entstand eine sadistische Erotik mit ihren Begriffsgegensätzen Lieben, Umarmen, Küssen; Verwunden, Schmerzen, Beißen, Töten. So wird das prächtige Tagelied des provenzalischen Anonymus mit seinem klangvollen Stoßseufzer: „Oi deus, de l'alba! tan tost ve!" in Swinburnes genialer Nachbildung — In the Orchard — am Schluß sadistisch umgebogen: „Töte mich, wenn du willst!" —, aber doch in künstlerischem Ausklang versöhnend abgeschlossen: „Liebe, Schlaf und Tod gehen zur selben Melodie". Einen Baudelaire verzehrt der reale Schmerz des Erotomanen, Swinburnes Psychopathie ist — vielleicht durch Narkotika gefördertes — Nacherlebnis, wie es allerdings nur einem großen Künstler gegeben ist. Seine Sapphics entquellen der Agallisode der von ihm verehrten Dichterin und Baudelaires

Lesbos und Delphine et Hyppolyte. Aber Nachahmung liegt nicht vor. Aus weiten räumlichen und zeitlichen Fernen strahlt uns entgegen die Gestalt der zehnten Muse mit ihrer Lichtkrone um grünbleiche Schläfen. Neustrahlung und Neutönung! Anactoria — die lesbische Liebesnacht — ist wieder ein Stück Sappho und Baudelaire, ist Sadismus, der in der Feuerglut herrlicher Klangwogen geläutert worden ist, so daß er kosmisch pantheistisch auszittern kann. Ist die Emotion nun einmal da, so wiederholt sie sich immer wieder und findet in einem unbestimmt umrissenen metaphysischen System ihre Eingliederung. Schönheit und sinnliche Liebe sind grausam und lechzen nach dem Tode. Das große Swinburnesche Schicksalsmysterium! Dies ist der Gedanke der Laus Veneris, der Ballade auf Tannhäuser, der sich in Venus vergeblich Vernichtung ersehnt. Es ist der Grundgedanke des ersten Teiles der Maria-Stuart-Trilogie, Chastelard, wo uns die schottische Königin als die unheilbringende Aphrodite mit süßlich stechender Schlangenlippe erscheint, deren Kuß der Tod ist. Es ist der Gedanke von Dolores, der Ode auf die Göttin der Wollust, Frau der sieben Schmerzen, die nur zufrieden ist, wenn der Gladiator für sie blutet, wenn lebendige Fackeln ihre Gärten beleuchten, wenn Rom brennt und über ihm der rosenbekränzte Tyrann lächelt. Es ist der Gedanke von Faustine, der Dirne mit den bitter frechen und doch schönen Zügen und einer Lüsternheit, die nicht einmal Blut sättigen kann. Aber hier kommen wir mit der sadistischen Uridee schon nicht mehr aus. Literarische Emotionen neuer Art zerschwingen in Tönen. Landors sinnliches Hellenentum und der französische Exotismus eines Théophile Gautier, eines Henri de Latouche erzeugen hier Visionen lüsterner Vergangenheitsaugenblicke. Gautiers Cäsarenraserei erglänzt in Dolores in neuer Purpurpracht und wird in Swinburnes Bildern altorientalischer Tempelprostitution noch übertrumpft. Berüchtigte Namen werden klangvoll hingeworfen, die z. T. an Landors hellenische Sinnlichkeit erinnern, der für einen Alciphron schwärmte und den Gartengott Priapus, den Beschützer der Liebenden, in Versen feierte. Und Faustine? Sie ist mehr als Dirne. Nach Gautiers Vorgang werden in ihr Gesicht in ekstatischem Rückwärts- und Hineinschauen ort- und zeitferne Sinnlichkeitsmomente visionär eingebettet, so daß ihre Züge metempsychosisch zum einen Teile der lasterhaften Cäsarin Faustina, der Ältern, zum andern einer wein- und blutgierigen Mänade anzugehören beginnen. In Fragoletta — den Titel entnahm Swinburne einem Roman von de Latouche — gleitet er über Gautiersche Emotionen hinüber zum Hermaphroditismus, den er in einem ihm begegnenden Menschenkörper entdeckt. Selbst das entzückendste lyrische Kleinstück, das Swinburne jemals schuf, die Traumlandballade, ist Klangeinfühlung. Der Stimmungston von Morris' Nymphenlied singt im schwierigeren Takt der französischen „ballade“ weiter, und ein Schall-

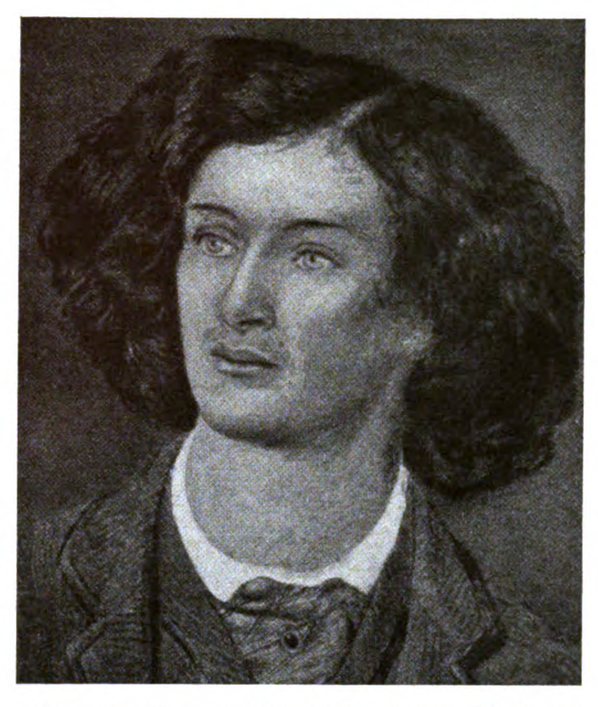


Abb. 138. Algernon Charles Swinburne. Nach dem Bildnis von Rossetti. (Fitz William Museum, Cambridge.)



Abb. 139. Swinburne. Karikatur von Pellegrini.
(Aus Edm. Gosse, The Life of Algernon Swinburne, 1917.)

gebäude glänzt um zum grünen Traumland. Das Ritornell — erzählt uns Swinburne — war zuerst da: only the song of a secret bird. Aber das Einwiegen in seinen Rhythmus gelang zur Abendstunde noch nicht. Erst der Morgen brachte nach erquickendem Schlaf die mühelose Vollendung und, in ihr enthalten, den einheitlichen Gefühlston, dem die innern Formen entsprangen: Windstille unter Rosenbäumen und auf Meeresbusen, Traumschwalbenflug und Schlafmelodien in hohen Wipfeln.

Aber nicht alle Emotionen sind erst nachträglich vom Wortschall künstlich geschaffen worden. Swinburne kennt auch echte und starke Gefühle; nur ist es schwierig, zu sagen, wo die Grenze zwischen dem Echten und dem Unechten sich hinzieht. Die Überliebe und ihr Austoben in den Balladen ist nicht reine Erfindung, noch weniger die Übersättigung und Abkehr von ihr und die schwermütige Schlaf- und Todessehnsucht, die ihr folgt. Das Mädchen, das ihm 1862 Rosen schenkte und ihm Lieder sang, um ihm dann bei seinem stürmischen Bekenntnis der Leidenschaft ins Gesicht zu lachen, schlug tiefe Wunden in seiner Seele. Elend brach er nach seinem geliebten Northumberland auf, wo er, als der Zorn sich gelegt hatte, in ruhiger Ergebenheit in The Triumph of Time allen Schmerz sich von der Seele schrieb. So ist er jetzt imstande, neben Faustine und Dolores Rhapsodien auf Proserpina und Hesperia zu singen. Proserpina ist die Frau des Todes, die des Dichters schmerzbringende Sinnlichkeit endlich beschwichtigt. Die Proserpinalieder sind die Gedichte der verhaltenen, unterdrückten Bewegung. Alles ist still. Nur in tiefster Tiefe rollt geheimnisvoll ein Strom. Die Stimmung süßen, nicht quälenden Todesahnens nach dem sinnlichen Austoben hat sich Swinburne klanglich mitgeteilt in Christina Rossettis Lyrik, deren Dream Land im Garden of Proserpine nachtönt. Hesperia ist die weiche beruhigende Frau des Schlafes — deren Antlitz Swinburne im herrlichen Purpurwesten erschaut —, die den Jüngling aus den Armen der Dolores errettet, Befreiung und Gesundung und neuen Willen zum Leben bringt. Ihr zur Seite reitet der Dichter in prächtigem anapästischem Galopp auf den Rossen der Furcht und der Liebe an Vergangenheit und Hoffnung vorbei, das schwarze Schweigen der Nacht zu gellenden Flammen aufstampfend, empor ins Reich der Freiheit. Dieser Ritt ist das kühne Symbol eines realen Stimmungswandels, als die erotische Raserei schwand und neue Ideale ihm zu lächeln begannen, die er in Landors modernem Hellenentum entdeckte.

Eine Erregung ist bei Swinburne immer echt und urwüchsig stark, seine Leidenschaft für die See. Sie äußert sich bei ihm nicht in bloßem visuellen Entzücken, sie ist innige Verschmelzung geistiger Kräfte und körperlicher Triebe. Sie ist für ihn eine Quelle der Lebensbejahung in der majestätisch schrecklichen Wüste seines Fatalismus, wo Liebe und Todesahnen nebeneinander wandeln.

In dem schon erwähnten Triumph of Time (1862) wirft er sich nach den bitteren Liebesenttäuschungen in fast ehelicher Vereinigung in die Arme der See, der todbringenden, aber doch liebenden Mutter der Menschen, um abzulegen die „Gewandung der Tage und Nächte" und mit ihren Regungen, ihren Leiden und Freuden eins zu werden. Das ist pantheistischer Sensualismus, der sich bei ihm bis zur Ekstase steigern kann, dessen erstes Objekt aber immer das Meer ist, von dem sich der Blick auf die andern kosmischen Erscheinungen ausdehnt. Schwungvoll tönt er uns entgegen im Schlußteil der Anactoria, wo Meeresbrausen, Blitz und Donner dem Liebessehnen der Sappho gleich sind, die sich einst stürzen wird vom Felsen ins Meer, um in seinem Rauschen Vergessenheit zu finden. Den stärksten Ausdruck hat das thalassische Entzücken in Tristram of Lyonnesse gefunden, dessen Liebesgeschehen und Feuer- und Tränenleben die See mit ihrer Freude und ihrem Leid beständig umfühlt, dessen Heldenruhm und Melancholie der Sehnsucht der Sterne verwandt ist. Die Liebesstunden am Meeresstrand in warmer Sommernacht weiten sich phantasiemäßig aus zur Zeitlosigkeit, da Wechsel und Tod verschwinden. In mildem Wetterleuchten lächelt der Himmel, und bleiches Entzücken empfängt die See. Ferne und leise spricht Stern zu Stern von Liebe. Und wenn ein starker Held wie Tristan schwimmt auf weitem Meere, dessen Grün in der Sonnenglut zu königlichem Gold zerfließt, so werden Körper und Seele freier als Träume, und jedes Glied singt seinen Freudenton in der großen Allgemeinmelodie des Lebens. Diese Meredithsche Pantheistik ist wohl das Herrlichste in dieser Swinburneparaphrase von Malory und Sir Tristrem, wo „Liebe" nur allzuoft zum wortumrauschten Phantasma wird. Den Herbst 1876 verbrachte Swinburne an der Suffolkküste, bei Dunwich, wo einst eine Kathedrale mit Kloster und sechs Kirchen stand. Verschlungen hat sie die See, spärliche Ruinen sind geblieben. Hier ist das Meer der verschwundenen Stadt, der Ort der Schiffbrüche. Zum erstenmal sieht Swinburne die Küste. Doch nein! Er hat sie schon früher gesehen als Strand des Hades in der Odyssee. Eine Fülle von Eindrücken nimmt er mit, die später zu dem prächtigen Liede By the North Sea (1880) werden. Ungefähr um dieselbe Zeit schwebt ihm — immer das Meer vor dem geistigen Auge — ein symbolisch autobiographisches Gedicht nach Shelleys und Victor Hugos Art vor, das seine eigne Entstehung, Geburt und Jugend darstellen soll. Er — Swinburne — ist ein Sprößling der Amphitrite, der Apollos Tempeldienst geweiht ist. Er ist Kind der See. So schrieb er Thalassius (1880), wo er dem Meere die höchste Weihe gibt, die sein Dichtertum verleihen konnte.



Abb. 140. Swinburne. Nach einer Photographie, aufgenommen im Jahre 1869.

Aus thalassischen Eindrücken — Meeresschauspiel und Entzücken am Schwimmen — entspringt Swinburne unter dem Einfluß der Rossettischen Symbolik die Allgemeingestaltung seiner innern Form. Die erschauten Bilder weiten sich aus zu den Umrissen jener zeitlosen, titanendurchsausten Überwelt, in der alles Swinburnsche Geschehen sich bewegt.

Wie sie ihm entstand, hat er selber unfreiwillig verraten. Als Student fuhr er einmal (1855) — wie er in seinem Aufsatz über Victor Hugos L'homme qui rit (1869) erzählt — von Ostende über den Englischen Kanal. Da wurde der Dampfer durch ein mächtiges Gewitter stundenlang aufgehalten. Ein prächtiges Schauspiel bot sich den staunenden Augen des Jünglings dar. Ungefähr um Mitternacht stand die Donnerwolke zu seinen Häupten, voll Gekrach und Feuer. Abwechselnd leuchtete sie auf und erlosch wieder, als besäße sie Leben und Lebensfreude. Zur selben Stunde war der Himmel nach Westen hin klar, und da hüpfte auf und nieder in seinem untern Teile der ganzen Meereslinie entlang wie zu Musikbegleitung ein Tanz von Sommerblitzen, so schön und so flink wie eine Schar leuchtender Ozeaniden, die über den zittern-

den Wellenboden dahineilen. Im Osten lag im selbigen Augenblick hoch und weit ein prächtiger Halbkreis, von einer Reinheit, die man in ihrer Stärke und Tiefe kaum mehr blau nennen konnte. Es war eine Farbe, für die wir keinen Namen haben. Und mitten zwischen Gewitter und See hing der bewegungslose Vollmond, Artemis, die in heiterm Glanze ihres Spottes die Titanenschlacht und das Getümmel der Nymphen vom fleckenlosen olympischen Gipfel ihres göttlich gleichgültigen Lichtes aus betrachtete. Unter ihm und um ihn her war das Meer mit Flammen bedeckt, alle Wogen zitterten und zischten von phosphorischem Feuer; selbst durch Wind und Donner knisterten und spien die Wasserfunken. In demselben Himmel und zur selben Stunde leuchteten gegensätzlich drei hehre Schönheiten, der Mondschein, die zackigen und flächenartigen Doppelblitze und unter dem Wunderhimmel der flammende Wasserboden. Von diesem Schauspiel blieb ihm durchs ganze Leben hindurch ein großer, innerlich unaufhaltsam neuschaffender Eindruck. — Später (1876) schwamm Swinburne wie s. Z. zu Etretat zu weit hinaus in die Schatten des Todes, und wie er schwamm — so berichtet uns sein Brief —, konnte er alle Formen und Farben sehen, wie sie unter ihm sich verwandelten und vorüberzogen als herrlichstes Meeresentzücken — und wiederum leuchteten Ozeaniden seinem Auge.

Meeressturm und Meeresentzücken! Beide sieht der Dichter von Gestalten durcheilt. Die Sommerblitze sind zu Ozeaniden geworden. Dem Meeresschaum entsteigt Venus aufs neue, verhängnisvolle Blume des mystischen Himmels und der gierigen See, und versetzt das All bis zu den Enden der Welt in rote Feuerglut. Die Erinnerung an die griechische Mythologie wacht auf, und ihre Gestalten und die der modernen Begrifflichkeit wandeln jetzt hinaus in die neue Swinburnesche Welt. Hier setzt natürlich die rhetorische Tätigkeit wieder ein, und oft ist es nur der Name, der einem Wesen ruft, damit der Dichter ihm in aller Hast den kurzen Lebensatem einblase. Immerhin sind diese Gestalten nie tot. Sie stürmen gehetzt und gejagt durch die Welt, und nur zu kurz ist ihr Verweilen, zu flüchtig nur ihr Bild. Atalanta in Calydon, dieses lyrische Schicksalsdrama — geschrieben 1863—64 — türmt in seinen herrlichen Chören auf die Welt eine Überwelt. Das anapästisch hüpfende Lenzeslied gleich zu Anfang zerhaucht das verjüngende Frühlingsbrausen in eine mythologische Jagdluft, in der Diana, Bacchus, Pan, Mänade, Bassaride, Winter, Frühling und andere Gestalten an uns vorbeisausen. Ganz überweltlich klingen die Chorlieder, die die fatalistische menschenfeindliche Macht der Liebe besingen, die schöne und grausame Aphrodite. Ein ganzes Gewoge symbolischer Wesen umflutet sie; im dritten Gesang wandelt sie zwischen einem entzückenden Mädchen und einem rohen Gesellen, zwischen Schicksal und Tod. Bis an die äußersten Grenzen der Symbolik geht das zweite Chorlied, das uns die Schöpfung der Menschenseele als Drama vorführt. Zeit, Kummer, Lust, Sommer, Erinnerung, Wahnsinn, Kraft, Liebe und Leben eilen herbei, während die Götter die Seele bauen. Die Form ihrer Grausamkeit erinnert lebhaft an den alten Urizen, jene eigenartige Hypostase des Blakeschen Genius — vgl. besonders Buch V, 11 —, der Swinburne in jenen Jahren aufs eifrigste beschäftigte. Pantheistisch fatalistisch — alles ist Auflösung, quälendes Götterspiel und kaltes Schicksalswalten — klingt mit Meleagers Zerfließen das Drama aus.

Atalanta spielt immer noch auf der Schicksalsbühne der Lebensverneinung. Die Wendung kommt mit den Songs before Sunrise, aus denen eine Kraftfreude singt, die sich unbekümmert um das Ende dem Schicksal entgegenwirft, um im Tun und Vollenden auszutoben. Damit ziehen auch neue Gestalten in die symbolische Überwelt ein. Swinburne hat von Mazzini ein großes Thema empfangen: Befreiung Italiens und allgemeine Republik. Er berauscht sich an des Meisters sozialphilosophischer Lehre: über dem Individuum die Menschheit, das heilige Wesen, Werkzeug Gottes, Gottes Stadt die Republik, König und Papst Falschheit und Lüge. Die Mazziniideen münden nun in die in ihm schon längst wirkende Shelley-, Victor-Hugo- und Landorbegeisterung ein, deren Tyrannenhaß ihn ansteckt und in jene Leidenschaft

hineinpeitscht, die die schallprächtigen Lieder vor Sonnenaufgang durchbebt. Hier ist ein inniges Verschmelzen von urgewaltigen Gefühlen und sekundären Emotionen, die das Phantasma Menschheit und Republik umklammern, von fremden Ideen, die Swinburne steigert — Mazzinis göttliche Menschheit macht er wie Blake zur Gottheit, seinen Assoziationismus zum Individualismus, Landors und Hugos freies Christentum zu Marlowscher heidnischer Blasphemie —, und von eigner Heldenverehrung, die die Gestalten persönlicher Freunde in den Himmel der Symbolik emporhebt.

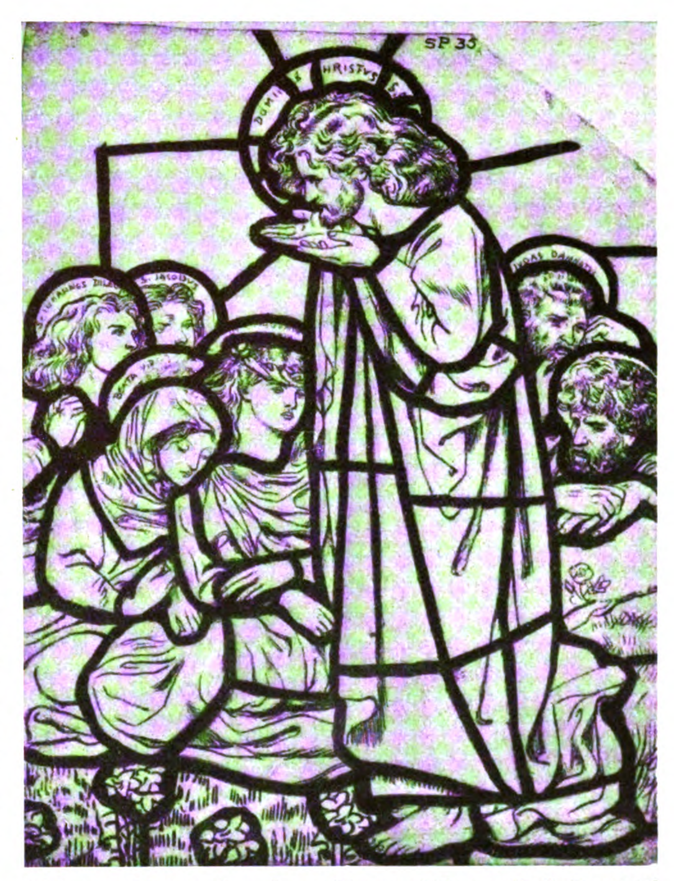


Abb. 141. Entwurf zu einem Glasgemälde von D. G. Rossetti mit Swinburne als Johannes, Christina Rossetti als hl. Jungfrau und Meredith als Christus.
(Aus Gosse, The Life of Swinburne.)

Schon das Präludium veranschaulicht diesen Vorgang. Jugend sitzt neben der Zeit am hohlen Bache, den die Jahre ausgegraben: die weißen und goldnen Locken der beiden fließen ineinander. Und nun nimmt die Zeit die Züge Landors an, des Greises in Silberhaaren, der einst väterlich seine Hand auf Swinburnes goldne Locken legte. Die Jugend muß erst eins werden mit der Zeit; dann verläßt sie sie, geht eigne Wege, erlebt Sturm und wandelt aufs neue mit dem Wissen und den starken Seelen. Swinburne findet sich wieder in seiner Selbstkraft, die er von Landor erlernt hat. In der Eingangsszene von Merediths Roman Vittoria (1866) leuchtet das symbolische Bild von Mazzini, der auf der Höhe des Monterone einem mystischen Arzte gleich über der sterbenden Italia wacht und sie zum Leben erweckt. Diese Szene gleitet wieder an uns vorbei im Sturmesbrausen des Song of Italy (1867) und in dem bunten Visionenspiel von Tiresias, wo die Mazzinigruppe zwischen das symbolische Dante- und Michelangelobild zu stehen kommt. Wie auch hier ein fremdes Wortgebilde zum musikalischen Thema werden konnte, zeigen das zweite und das dritte Lied des revolutionären Gedichtbandes. The Eve of Revolution ist der Lobgesang auf die alle Menschheit umschlingende Freiheit. „Ich blase, und die Elemente sind in Aufruhr." An diesen Worten entzündet sich eine Gewaltvision, eine blitzende Jesaianacht, ein Blakesches Weltensausen. Das ist der Trompetenstoß des republikanischen Freiheitsrufes, der, zur Schlacht sammelnd, in alle Welt hinausgeht. Ursprünglich aber ist es eine Metapher Landors, der hier ein mächtiges Instrument in Swinburnes Hände gelegt hat, auf dem der Schüler viel herrlicher spielt als der Lehrer. A Watch in the Night ist die orchestrale Bearbeitung eines phantasievollen Wortmotives in Jesaia 21, 11: Hüter, ist die Nacht schier hin? (Wieviel wirkungsvoller in der englischen Bibelübersetzung: „Watchman, what of the night?"!) Das Ganze ein Schulbeispiel Swinburnescher Wortekstase! Landors „Regeneration" mit dem Bilde des gleichgültigen Albions, das der ans Kreuz geschlagenen Italia den Essigschwamm darreicht, schlägt in Swinburnes Gemüt den Schaum der Überrhetorik so hoch, daß er die weiten Gefäße zweier Gesänge bis über den Rand hinaus füllt: das Kirche und Priestertum lästernde Fluchgedicht Before a Crucifix, wo nach einem Mazzinischen Ausspruch die Menschheit am Kreuze schmachtet, und das Perinde ac Cadaver, die große Anklage auf das untätige Land Miltons und Cromwells. The Halt before Rome ist das Verdammungslied auf den Papst, Mater Dolorosa der Klageruf auf die im Schmutz erniedrigte Italia, Mater Triumphalis,

der Siegesgesang, der Italiens Auferstehung verkündigt, A Marching Song der tröstende Weckruf an Frankreich, der drohende Mahnruf an England, Super Flumina Babylonis Italias Auferstehung, die im Psalmen- und Evangelistenton gefeiert wird. Zu Höhen der Weltanschauung steigen drei Gesänge empor. Der erste, The Hymn of Man, entstand bei Anlaß des letzten ökumenischen Konzils 1869—70, das die Unfehlbarkeit des Papstes aussprach. Swinburnes Menschheit, bis jetzt Sklavin des schmerzenreichen Kirchengottes, stürzt ihren Meister und setzt sich selber an seine Stelle; denn Gott ist die Substanz der Menschheit, die sich ihn stets aufs neue schafft. The Pilgrims sind die erwählten Seelen, die im Dienst der Frau ihrer Liebe, der Menschheit selber, durch Unbill, Schmerz und Tod wallfahren, untentwegt, der mächtigen Schar der Zweifler zum Trotz, die ihnen fragend nachblickt. Hertha, die bilderprächtige englische Götterdämmerung, ist der kosmisch majestätische Hymnus auf die alles, Leben, Menschen und Gott umfassende Erde, in der wir leben, und die in uns lebt.

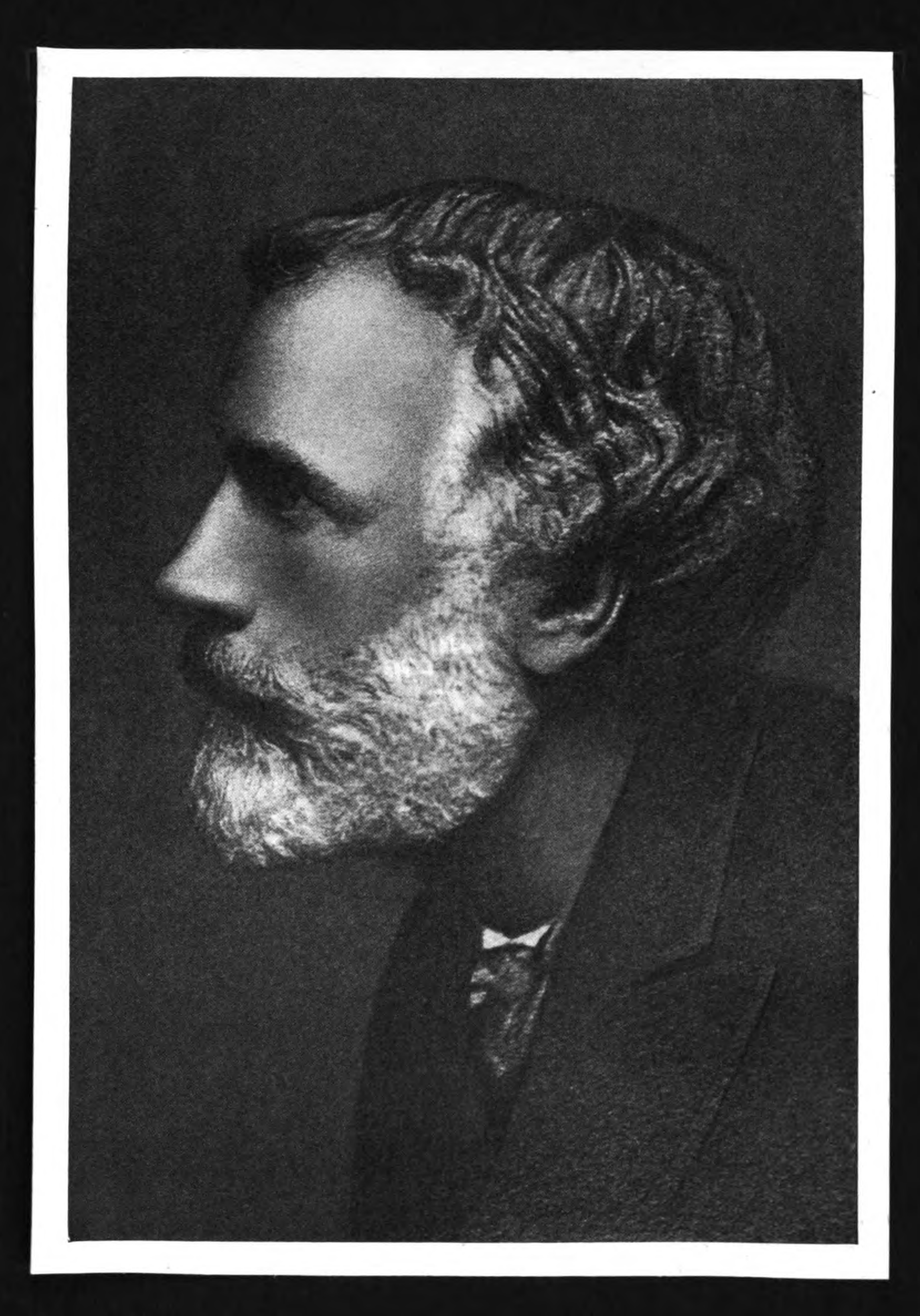
Alle diese Gesänge aber klingen nicht auf Erden, sondern in kosmischer Dämmerung und Nacht, wo die kleinere Menschheit verschwindet vor den Lichtalben der Symbolik, vor der allgemeinen Republik, vor der Freiheit, der Mutter Italia, der Geliebten Francia und dem übersättigten Albion, die wir alle von Angesicht zu Angesicht erschauen. Um dieses Große, symbolisch mythologisch Welthafte auszudrücken, hat Swinburne die Sprache der Bibel gewählt.

XXV. GEORGE MEREDITH ALS LYRIKER.

Swinburne und Meredith, Zeitgenossen und Freunde, Dichter, die gelegentlich dieselben Themen, die beide kosmische Hymnen singen! Und doch Gegenfüßler! Swinburne umwindet luftig und locker die nackte Idee mit endlos vorwärtsdrängenden Abwandlungen. Meredith hämmert hundert Bilder in einen einzigen Begriff hinein, bis die Form zu bersten droht. Zahllose Mitausdrücke umschweben hemmend den epischen Fluß.

Lange Zeit lag der Schleier des Geheimnisses auf Merediths Abstammung. Der Dichter vermied es geradezu, von seiner Kindheit zu reden und machte sogar bei einer Volkszählung eine falsche Angabe über seinen Geburtsort, indem er an der entsprechenden Stelle „near Petersfield" eintrug. So kam es, daß man erst einige Zeit nach seinem Tode erfuhr, daß er in Portsmouth, High Street No. 73, geboren ward. Schämte er sich seines Großvaters und Vaters, der Inhaber eines bekannten Schneidergeschäfts für Flottenoffiziere? Der Grund lag tiefer. Er wollte an eine unglückliche Kindheit nicht erinnert werden, wo er sich in eine um gesellschaftlichen Rang kämpfende Verwandtschaft hineingestellt sah, der jedes Verständnis für des Kindes Eigenart fehlte. Der Großvater, Melchizedek Meredith, dessen Vorväter wohl in Wales zu Hause waren, seine Frau und sieben Kinder, waren körperlich schöne Menschen. Melchizedek spielte den Kavalier, soweit das Geld reichte, hielt sich Pferde, jagte und war Kavallerieoffizier in dem örtlichen Freisassenkorps. Seine hervorragendste Tochter, Louisa Mitchell, die spätere Mrs. Read, war in portugiesischen Hofkreisen wohl bekannt und hatte die Genugtuung, ihr Kind Luiza Mitchell mit dem portugiesischen Marquis de Thomas vermählt zu sehen. Sie lebt weiter als Gräfin von Saldar in Merediths Roman Evan Harrington, der als des Künstlers Abreagierung aufgefaßt werden kann. Meredith quält sein inneres Geistesaristokratentum in den Schranken einer niedrigen Umgebung. In der Darstellung löst sich ihm die Qual. Der große „Mel" starb am 10. Juli 1814. Sein Sohn Augustus Urmston übernahm das Geschäft und vermählte sich 1824 mit der hübschen und gescheiten Jane Eliza Macnamara, die ihm am 12. Februar 1828 einen Sohn, George, unsern Dichter, gebar. Fünf Jahre später starb sie. Meredith hat seine Mutter kaum gekannt. Sie war nicht, wie er selbst behauptete, von reinem irischen Geblüt. Sie war die Tochter einer in Portsmouth längst ansässigen Familie, ihre Mutter eine geborene Dale aus jener Gegend. Dennoch ist die keltische Note in Merediths Temperament laut und deutlich. Augustus tat alles, was er konnte, für sein einziges Kind. Er schickte es 1837 in eine bessere Schule, St. Paul's in Southsea, aber er fand keine Gegenliebe. Die Entfremdung nahm zu, als der Vater sich 1841 zum zweiten Male verheiratete und sein Geschäft nach London verlegte. 1842 kam eine große Wendung in Georges Erziehung. Er bezog die Schule der mährischen Brüder zu Neuwied, die damals ihre englische Periode hatte. Hier blieb er zwei Jahre. Er hat später gestanden, daß seine eigentliche Bildung erst hier begann. Die nächste Zeit dürfte er im väterlichen Geschäft tätig gewesen sein bis 1846, wo er als Lehrling bei dem Rechtsanwalt Charnock unter-

Tafel VI.



George Meredith
(Phot. Hollyer)



gebracht wurde. Als dann 1849 sein Vater nach Südafrika auswanderte, hörten alle Beziehungen zwischen den beiden auf. Merediths Lebensbild während der fünfziger Jahre ist infolge der Dürftigkeit der Angaben verschwommen und erhält durch Erwähnung einiger Namen und Daten keine schärferen Umrisse. Der junge Mann kämpfte mit der Armut, fand Eingang in einen literarischen Kreis, in dem sich auch der Sohn des bekannten Thomas Love Peacock bewegte, dessen älteste Tochter, Mrs. Edward Nicolls, er 1849 zur Frau nahm. Sie schenkte ihm 1853 einen Sohn, Arthur. Jetzt schon dichtete Meredith und schrieb Zeitungsartikel. Ein eigenartiges Eheleben! Eine bescheidene Erbschaft langsam aufzehrend, zog er mit seiner Gattin von Logierhaus zu Logierhaus, weilte bald hier, bald dort, bald auf dem Kontinent, bald in Seaford, einem langweiligen Ort an der Sussexküste. Da kam es 1858 zum Streit zwischen den geistig zu ähnlich gearteten Gatten. Mrs. Meredith ging mit dem Maler Henry Wallis nach Capri durch. Die Scheidung wurde ausgesprochen. Die unglückliche Frau — sie war 9 Jahre älter als der Dichter — starb 1861 aus Gram über die Trennung von ihrem fünfjährigen Söhnchen. Merediths Schuld kommt der ihrigen gleich. Auf dem Sterbebett bittet sie ihn, noch ein Mal zu kommen. Er geht nicht. Von jetzt an ist ihm sein Knabe ein und alles. Hier liegt der Stoff zu Modern Love einerseits und zu Richard Feverel andererseits. Die alte Entfremdung zwischen Vater und Sohn sollte sich wie strafend zwischen Kind und Kindeskind wiederholen. Arthur starb 1890 ferne von seinem Vater, den er seit Jahren gemieden hatte.



Abb. 142. Merediths Geburtshaus in Portsmouth, High Street. (Aus S. M. Ellis, George Meredith, London 1919.)

In den sechziger Jahren wird das Lebensbild klarer. Wir sehen Meredith im Kreise der Präraffaeliten, in deren Hauptquartier, Rossettis Wohnung (16, Cheyne Walk) er als Zimmermieter ein Jahr lang (1862/63) regelmäßig abstieg. Wir sehen ihn 1867 Marie Vulliamy, die Tochter einer in Mickleham in Surrey niedergelassenen Hugenottenfamilie, als Gattin heimführen. Sie gebar ihm zwei Kinder, einen Sohn, William Maxse, und eine Tochter, Marie Eveleen. Endlich durfte der Enttäuschte wahre Liebe kosten. Aber nicht allzu lange! Am 17. September 1885 wurde ihm die viel jüngere Gefährtin nach schwerer Krankheit entrissen. Unterdessen hatten sich auch die wirtschaftlichen Verhältnisse des Dichters gebessert. Er amtete seit 1864 als begutachtender Handschriftenleser bei der Verlagsfirma Chapman and Hall, ging 1866 als Kriegsberichterstatter der Morning Post nach der Lombardei und erledigte nebenbei schriftstellerische Aufträge, die sein bescheidenes Einkommen erhöhten und es ihm ermöglichten, 1867 einen eigenen Wohnsitz, das Häuschen Flint Cottage in Box Hill in Surrey, käuflich zu erwerben. Damals war er ein begeisterter Fußwanderer. Noch als Witwer hatte er mit seinem besten Freunde, dem Yorkshirer William Hardman, das herrliche Surrey durchstreift. Jetzt ging er von seinem Heim aus des Sonntags zur Begrüßung dem bekannten Leslie Stephen entgegen, der an der Spitze der sog. Sunday Tramps die Gegend unsicher machte. Glücklich war Meredith, solange er wandern und durch Berührung mit Mutter Erde gesteigerte Lebenskraft empfangen durfte. Dann kamen allerlei Gebrechen und die Tage, die ihm nicht gefielen. Immer mehr wurde er an den Krankenstuhl gefesselt. Doch blieb sein Geist frisch und rege und freute sich der allgemeinen Anerkennung, die ihm jetzt in später Stunde beschieden war. Aus fern und nah kamen Verehrer, um dem schwerhörigen, aber immer noch fesselnd plaudernden Dichter ihre Huldigung darzubringen. Am 10. April 1909 entschlief er einundachtzigjährig. Meredith war der geborene Geistesaristokrat, eine elegante Erscheinung — man beachte das feine, edle Profil —, im Umgang empfindlich und reizbar, im Gespräch Fremden gegenüber geziert. Im übrigen aber die Verkörperung der hellen Naturfreude. Er sang beim

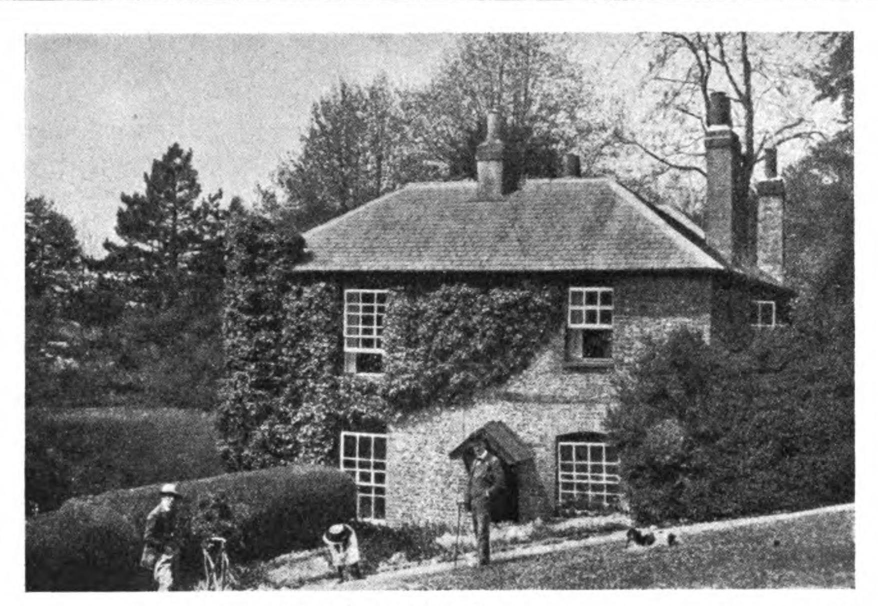


Abb. 143. Merediths Häuschen: Flint Cottage. (Aus Ellis, George Meredith.)

Wandern. „Er spielte mit großen eisernen Gewichten, warf Keulen in die Luft, fing sie wieder auf und wirbelte sie um den Kopf wie leichte Bambusstäbe. Der allgemeine Eindruck war der einer faunartigen Gestalt, eines Naturkindes, das immer jung bleiben muß." (Justin Mc Carthy.) Er war ein Kind der Erde. Als hätte er geahnt, daß der Klerus der Westminster Abtei seiner sterblichen Hülle das kirchliche Gastrecht verweigern würde, schrieb er einst: Sweeter the green grass turf than Abbey pavements!

Meredith verkörpert die andere, die zweite englische Volksseele, die man, um an einen Namen sich anklammern zu können, als keltisches Genie bezeichnet hat: die phantasievolle Wesenheit, die, farb- und lichttrunken, „zu jeder Tages- und Nachtstunde ihre empfindliche Wahrnehmung allen Tönen und Schattierungen der Natur offen hält", die über die Klein- und Großerscheinungen der Welt hinaus in den Geist der Dinge hineinhorcht. Dieser keltische Meredith spricht aus den Jugendgedichten (Early Poems 1852), die ebenso gut den Seelenlagen eines Shelley, eines Keats und eines Wordsworth entwachsen sein könnten. Hier weilt Meredith mit Vorliebe bei der Kleinnatur, bei den Blumen und Vögeln, die er in „Pastorals" besingt. Zwei Nummern fesseln unsere Aufmerksamkeit in erhöhtem Maße: Love in the Valley und South-West Wind in the Woodland. Jenes bildet den Vorwurf zu einem der herrlichsten Liebesgedichte der englischen Lyrik überhaupt, das Meredith 1878 in vollendeter Form der Welt schenkt. Aus Lust, Entzücken, Morgenrot, Blumenduft und Farbenglanz ist die Melodie gewoben. Im „Südwestwind" fängt Meredith an, der Weite des Ausblicks entsprechend, großes Orchester zu spielen. Er wirft die gewaltigen Leitmotive hin, die wir nachher in seiner reifen Symphonie, Ode to the Spirit of Earth in Autumn, wiedererkennen. Aber noch ist alles bloße Naturstimme, Naturmystik und Shelleysche Gleichsetzung von Natur und Ich. Die neuphilosophische Weiterdeutung fehlt. Aber das dichterische Kräfteatmen im Lebenshauch der Natur ringt in Meredith schon hier nach Ausdruck, ist nicht übernommenes literarisches Gut, sondern eigenes, wenn auch rauhes, ungestaltes Erlebnis.

Dieser Empfindungsstrom kann nicht ungehindert dahinwogen in einer Zeit, die sich im Besitz eines vollständigen Koordinatensystems weiß, in das der Verstand alle Wahrnehmungen einträgt, um die Erscheinungsvielheit zum abgegrenzten monistischen Weltganzen umzu-

rechnen. Meredith hielt enge Nachbarschaft mit den scharfen Verstandesmenschen seiner Tage. Seine besten Freunde waren die Agnostiker John Morley und Leslie Stephen, die Empiriker G. H. Lewes und J. S. Mill, dem er Carlyle gegenüberstellt — „Carlyle ist nicht weise, wohl aber Mill". Sie schärften seinen Blick für die Wirklichkeiten und ihre Gesetze. Herbert Spencer aber und Darwin verliehen seiner Wirklichkeitsschau einen neuen Sinn, den der Entwicklung. In ihren Anschauungsrahmen ist Merediths ursprünglicher Sensualismus hineingedrängt worden. In seiner Dichtung wird die neue Zeitsicht zum neuen Zeitruf. Das ihm dienliche vollausgebaute System hat er allerdings nicht bei Mill und Darwin, deren Gebäude noch nicht fertig war, als er sich schon zu einer Weltanschauung durchgerungen hatte, sondern im französischen Positivismus gefunden; nimmt sich doch Merediths Lehre wie ein Gemisch von Saint-Simon und Auguste Comte aus.

Bei Comte fand er jene gesellschaftliche Gesetzmäßigkeit, die dem natürlichen Boden der Biologie und Psychologie entwuchs, jenes nur im Augenblick abstrahierte Sein, das in Wirklichkeit ein endloses Werden ist. Gewiß, das System war starr; denn Comte war ein mathematischer Abwieger der Menschenseele und ihrer Elemente. Er wußte ganz genau, daß sie über 18 Elementarfunktionen verfüge, daß von diesen nur 5 intellektuell und 13 affektiv oder emotionell, daß von den affektiven 7 persönlich und nur 3 sozial oder altruistisch seien. Das „Herz" mit andern Worten oder die Gefühle sind stärker als der Verstand, und kommt es zum Kampf zwischen beiden, zwischen den tierischen und den menschlichen Kräften, so muß der Intellekt unterliegen, und fechten wiederum die persönlichen und altruistischen Triebe die Sache unter sich aus, so erringt die Selbstsucht den Sieg. Aber Übung ermöglicht es uns, die Gefühle unter das Joch des Verstandes zu zwingen und dadurch den Egoismus zu überwinden. Das Herz soll kühne Fragen stellen, die der Verstand beantworten muß. Der Verstand soll „Minister", nicht Zwingherr des Herzens sein; denn sonst fände er sich der vorwärtsdrängenden Kraft beraubt, die die Triebe allein ihm zu geben vermögen und er würde sich in zusammenhanglose Spekulationen verlieren, an denen die theologische Mystik so reich ist. Dies ist ein harter Weg für die Menschheit, aber die Erblichkeit läßt uns hoffen, daß schließlich ein edleres Geschlecht erzeugt werde, dem die schmerzvolle Umkehrung unserer Natur zur freudigen Gewohnheit geworden ist. Das richtige Zusammengehen der Triebe und des Verstandes schafft einen inneren Zustand vollendeter Einheit und Harmonie bei allergrößter äußerer Vielgliedrigkeit und Vielgestaltigkeit. Diesem fernen Ziele wächst der edle Mensch zu, indem er sein eigentliches Wesen entwickelt: gesteigerte Gefühle erhöhen seine Tätigkeit, gereifter Verstand erweitert seinen Geist, gestärkter Sozialtrieb kräftigt die Fähigkeit seiner Sympathie. Dieses Wachstum durchläuft im Werdegang der Menschheit drei Stadien, das theologische, metaphysische und positive. In den beiden ersten überwiegt die Phantasie die Beobachtung. Der Verstand sucht nach den Ursachen der Dinge, die auf der theologischen Stufe übernatürlichen Wesen, im metaphysischen Zustand abstrakten Kräften zugeschrieben werden. Im positiven Stadium ist die Phantasie der Beobachtung gewichen, die alle Erscheinungen durch erkennbare Gesetze bedingt sieht. Diesen langen Weg aufwärts durch die drei Geisteslagen hindurch geht jedes Individuum für sich aufs neue. Es ist Teilstück jenes großen evolvierten Wesens, der Menschheit, welche, die vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Individuen umschließend, eine ewige Einheit bildet. In ihr treten Individuum und Gesellschaft in eine emsige Wechselwirkung zueinander, in der die Vervollkommnung der Menschheit und jedes Einzelnen in universeller Liebe sich vollzieht. Diese Weltschau ist — den Blick von aller Metaphysik abgekehrt — der Beobachtung der Welt und der Wirklichkeit abgewonnen, deren fester Ordnung und unabänderlichem Entwicklungsgesetz wir uns in weiser Ergebung unterwerfen müssen. Das ist die erste sittliche Regel, die die Kenntnis des Kosmos uns lehrt.

In großen Zügen kann uns Comtes System auch Merediths Weltschau erklären. Seine antisentimentale Grundlage — Zähmung der Gefühle — war ihrem Wesen nach englisch. Sie war der kräftige Boden, auf dem sich eine zeitgemäß englische Gesundheitssittenlehre aufpflanzen ließ. Die Triebe nennt Meredith Blut oder Sinne, den Verstand Hirn — brain, für ihn ein Donnerwort —, die Harmonie beider Geist oder Seele. Das Reale, die Wirklichkeit und ihre Gesetzmäßigkeit, nennt er Erde. Sie hat alles erzeugt. Durch sie ist alles, selbst das geistig Herrlichste hindurchgegangen. Das seelisch so tief hinableuchtende

Symbol „Erde“ erinnert an Spinozas Substanz, an die natura naturans, die zeugende Zeugerin des Gewirkten, der natura naturata. Der Name in seinem sinnlichen Glanz spiegelt die Gaia des homerischen Hymnus wider, den Shelley so schön übersetzt hat: Gaia, die Mutter aller Dinge, der Götter und Menschen, die Gebende und Nehmende. Beides, Symbol und Name, erklären uns Merediths Geistesverwandtschaft mit Goethe. Alles wurzelt in der Erde! Sie hat Blut gezeugt, aus ihm Hirn und aus der Vereinigung beider Seele. Disharmonien unter den Dreien sind gefährlich. Grobe Sinnlichkeit und Askese, beide sind gleich verwerflich. Merediths Idealmensch ist die harmonische Vereinigung von Renaissance und Moderne. Deine Sinne seien mächtig! Doch gehorche ihnen nie, sondern stets nur dem Intellekt! Durch gesunde Sinnenkraft wachse geistig hinauf zur Blume der Seele! Mutter Erde ist ehrlich. Gehe zu ihr und lerne ihr Gesetz! Füge dich ihm und winsle nicht, wenn Peitschenhiebe fallen. Erwarte nichts von ihr; denn sie ist taub gegen dein Flehen. Trost liegt in der Wirklichkeit, im Handeln und im Kämpfen, Verderben in der Täuschung und trägen Selbstbespiegelung. Hange nicht sinnlich an deinem zeitlichen Selbst. Lebe im Ganzen und in der Menschheit, deren Ewigkeit abwechselnd durch die Pforten des Lebens und des Sterbens flutet. Fürchte den Tod nicht und sinke ohne Schaudern an die Brust zurück, die Rosen gab. Die Lehre klingt schlicht und rauh, aber eine religiöse Emotion durchglüht ihre Worte, leiht ihnen der Töne Pracht und steckt überall farbenblendende Symbole auf. Meredith kündet ewig nur das eine, aber man blickt und lauscht. In den Poesien überwiegt die Naturschau, in den Romanen die Gesellschafts- und Menschensicht. Hier erhält das Abstrakte die sinnliche Gewandung, dort kehrt sich der Vorgang um, auf das Sichtbare baut sich die Gedanklichkeit.

Earth and Man (in Poems and Lyrics of the Joy of Earth, 1883) ist reine Theorie. Es ist — mit selbstverständlichen Abweichungen — das Lied von den drei Geisteslagen. Mutter Erde blickt auf ihr letztes Wagnis, den Menschen hinab. Schon hat er sich zum Hirn emporgerungen und den Lebenskampf in das Feld des Geistes verschoben. Noch aber umwölkt die Phantasie seinen Blick. Nicht die Erde, sondern den unsichtbaren Gott des Aberglaubens ruft er an, den er als das Unverstandene vor sich hinausgehoben hat, um der Erdenwirklichkeit zu entkommen. Noch lebt er nicht vorwärts in die Menschheit, sondern selbstisch in sich hinein. Die abschreckendste Nummer ist die Glaubensprobe, Faith on Trial (in A Reading of Earth, 1888), das beklemmende Ringen mit den hinauftobenden Gefühlskräften, die in der Stunde schwerster Prüfung, beim Tod seiner Gattin, seinen mühsam erkämpften Erdenglauben zertrümmern möchten. Der Gesang ist ein endloser Schlingpfad durch dunkles Dorngebüsch, in das die Sonne nur selten hereinbricht. Einmal blitzt es wie kosmisches Höhenfeuer auf: der blühende wilde Kirschbaum — ein Meredithsches Lieblingssymbol —, irdische „Lichtgeburt“ in strahlend weißem Frohlocken. Ein erhabener Moment Meredithschen Erlebens in Welt und Natur! Sobald er in irgendeinem seiner Gedichte zu uns spricht, leuchtet der Vers in neuem Glanze. Meredith ist in zeitvernichtendem Rückwärtsflug in die Seele der primitiven Naturerscheinung gedrungen, dorthin, wo sein eigener Lebenswille früher war. Ihm schenkt er deutend seinen Geist. Ihm entnimmt er neue Lebenswärme und neue Tatenfreude. Das ist der Sinn von Nature and Life (1888). In solchen Momenten ist es der Kosmos in des Dichters eigenem Innern, der zu uns spricht. Das Sich-Wiederfinden in den Sternen ist bei ihm eine verhältnismäßig seltene Gebärde. Sie kommt aber vor in dem schönen Meditation under Stars (1888). Nicht frostige Lampen in totem Raume sieht er über sich, nicht ferne Fremdlinge und gefühllose Mächte, sondern Flammen des Feuers, das auch in

ihm brennt. In the Star Sirius und in Lucifer in Starlight (beide 1883) beschwert das Symbol die kosmische Einfühlung. Sirius ist sein Lebensstern, Freundeslicht der Erde, Wahrzeichen des Kampfes. Aus tiefsten Gründen und weitesten Fernen erreichen uns Weltseelenrufe in seinen Wald- und Windgedichten. Hier ist er den fernsten Weg gegangen, immer weiter hinaus und schließlich immer tiefer hinein ins Herz der Natur. Das Haus Flint Cottage in Box Hill, das er 1867 bezog, war rings von Wäldern umgeben: Juniper Hill und Mickleham in nächster Nähe, weiter westlich und nördlich Ranmore, Leith Hill, Denbies und Norbury Park; das Ganze umjubelt von seinem Liebling, dem Südwestwind. Hier wurde Meredith des kosmischen Lauschens nicht müde. Woodland Peace (1870) ist Walddeutung, Erkenntnis der Erdgesetze im Reiche der Stämme und Blätter, Lobpreisung des furcht- und hoffnungslosen Dienens durch Leben und Tod hindurch. Inniger klingt der „Sterbegesang in den Wäldern" (Dirge in Woods, 1870). Unter Wolkenjagen und Fichtenwipfeltoben Friedensstille wie auf Meerestiefen! Oben Lebenshast, unten Reifen und Vergehen! Die etwas später entstandenen In the Woods (1873) und Outer and Inner (1888) setzen im stillen seinem Lehrgebäude immer wieder neue Symbole auf, während Forest History (1888) die Geschichte der Waldromantik erzählt. Majestätisch mächtig strebt die Deutung empor in dem stellenweise verworrenen Hymnus The Woods of Westermain (1883). Die „verzauberten Wälder" stehen hier für das Geheimnis der Erde und des Lebens. Nur wer mit Liebe und Mut bewappnet sie betritt, kann sich mit ihnen befreunden; dem Furchtsamen und Einsichtslosen treten sie mit schreckhafter und drohender Gebärde entgegen. Lauter hallen die Lebensworte, auf Windeshöhen durch den Raum geschleudert, in seiner Ode to the Spirit of Earth in Autumn (1862) und seinem South Wester (1888). Wir können uns beide Male die Lehre wegdenken. Es bleibt die edle Musik, die Herrlichkeit der Phantasiebewegung, die irdische Freude, die göttlich geworden ist. Dort Erden-, hier Windeslachen. Es bleibt die erhabene Formensicht. Dort das niederfegende wilde Heer der Erdengeister in flatterndem Haar, hier aus Meereswogen himmelwärtsstrebend die Wolkenburg, in der die Götter weilen. Auch in den anderen Naturgedichten — The Lark Ascending, Night of Frost in May, The Thrush in February, Seed Time, Hard Weather — verweben sich Augenerlebnis, Deutung und Lehre zum schönen Ganzen.

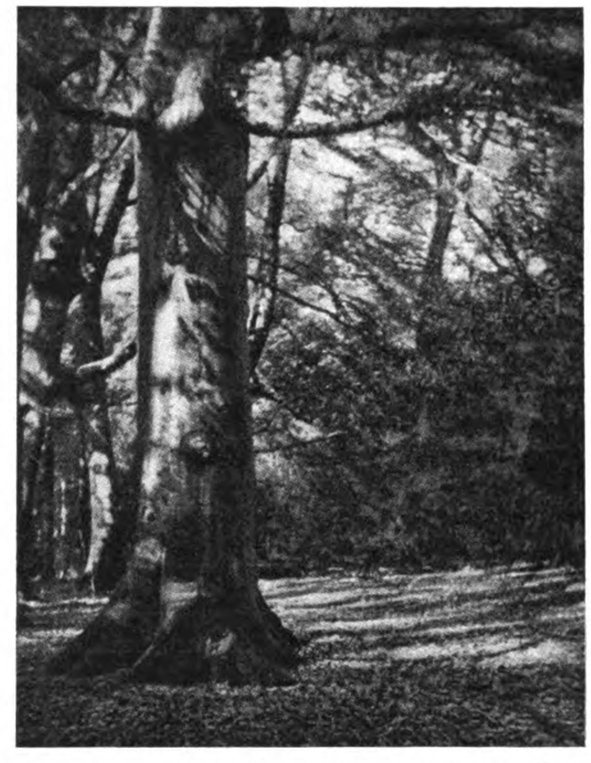


Abb. 144. „The Woods of Westermain", d. h. Deerleap Woods in Abinger Parish.
(Aus George Meredith, Memorial Edition, London 1909.)

Nun wirft Meredith sehr oft das alte Koordinatensystem lachend beiseite, um der Schönheit frei ins Antlitz blicken zu können. Das ist das zweite Reich seiner Dichtung. Am Grenzgürtel stehen Modern Love und der Hymn to Colour.

Der Sonettenring „Moderne Liebe" (1862), dessen dreizehnte Strophe den Meredithschen Erdenglauben auf den engsten Raum zusammendrängt, baut langsam die Seelentragik einer unglücklichen Ehe — Merediths höchst eigenes Erlebnis — auf aus dem durchsichtigen Stoff leiser Symptome, brennender Gefühle und dramatischer Situationen — die Dichtung, die Swinburne gegen die Kritik des Philisters leidenschaftlich und heftig verteidigt hat. Der „Hymnus an die Farbe" (1888) verrät Präraffaelitenfreundschaft. Danteske Gestalten, Leben, Tod und Liebe mit ihren Spiegelbildern Tag, Nacht und Farbe, wandeln über lichte Alpenhöhen. Leben und Tod begleitend, schreitet der Dichter einher. Da erscheint zwischen seinen beiden Weggefährten die Liebe und macht sie zu Schatten. Von den Bergen talwärts steigend, kehrt er in die alte Welt zurück. Im Menschengewühl der Straße tritt das Leben auf ihn zu und blickt ihn ernsthaft an. Auch dem Tod begegnet er wieder; doch sieht er die Morgenröte der Hoffnung aus seinen Augen leuchten.

Von hier aus dringen wir tiefer in das irdische Paradies der Schönheit. Wie bei William Morris läßt es bald klassischen, bald romantischen Fernzauber leuchten. Dorthin gehören Phoebus with Admetus (1880), Melampus (1883), The Day of the Daughter of Hades (1883), hierhin der Song of Theodelinda (1872) und The Nuptials of Attila (1879) — die beiden letzteren in Ballads and Poems of Tragic Life.

Landschaftspracht und leise Symbolik durchlächeln das Hadesgedicht. Persephone umarmt an ihrem irdischen Jahrestag ihre Mutter Demeter auf sizilischem Boden. Ihre Tochter Skiageneia, die Schattengezeugte, schlüpft vom Wagen und geht eigene Wege, begegnet dem sterblichen Kallistes, verliebt sich in ihn, trinkt die Lust der Erde, der Sonne und Luft, der Gräser und Blumen, bis der finstere Pluto sie zurückholt, dem sie froh und gelassen folgt. Ein müdes Lächeln umspielt ihre Lippen wie das Wellengekräusel im Flusse des Schlafes. Demgegenüber ist das Attilalied laut dröhnender Hammerschlag und wildes Funkensprühen. Dem liebegelähmten, trunklüstern Etzel birst in der Brautnacht, da er die zur Ehe gezwungene Ildico umarmen will, ein Blutgefäß. Tot ist er, herrenlos seine Schar, die Ruhmesfrist der Hunnen dahin. Noch nie hat Meredith Bilder von solch zündender Wirkung hingeworfen wie hier. Bleich und zitternd steht die Braut am Hochzeitsabend, umklirrt und umstampft von schnaubenden Hunnenzentauren. Drüben im Stall wiehert beim Schlachtsignal des Königs Tatarenhengst in wildem Entzücken auf. Am nächsten Abend herrscht Stille in der Herrenburg. Man erbricht die Türe. Ein purpurner Sonnenstrahl zeigt mit langem Finger auf das Lager, wo Etzels Leiche liegt. In der Ecke kauert einer Katze gleich die wahnsinnige Braut.

Hier ist Meredith der große Schönheitskünder, der höher zu bewerten ist als der Lehrer und Deuter, der in Aneurin's Harp (1868) den englischen Nationalcharakter in historischer Zeugung sieht und in The Empty Purse (1892) das Snobtum kritisch durchleuchtet, höher auch als der die Weltnacht durchspähende Seher, der zweimal die laute Swinburnesche Posaune ergreift, um auf ihr neue Lieder vor Sonnenaufgang zu blasen. Denn seine Oden zur Verherrlichung französischer Geschichte (Odes in Contribution to the Song of French History, 1871 und 1898) sind zackig und in ihrem Abspiel widerspenstig sprunghaft, voll hemmender Rätselverknäuelungen. — Es ist der Meredithsche Eigensinn, der immer wieder Syntax und Tonmelodie zerrenken und uns den ungeschmälerten ästhetischen Genuß seiner Dichtung zur Seltenheit machen muß. Bald hemmt unser plagendes Nachsinnen das sanfte Dahinrollen der Idee, bald stören — wie in dem klangvollen Hymnus an die Farbe — Kakophonien das harmonische Lautgefüge. Wie oft zieht Meredith dem naheliegenden natürlich Schönen das gesuchte krampfhaft Verstreckte vor. Wie schlicht, rein, wohllautend und sinnlich bezaubernd kann er sein, wenn er will. Gibt es nicht zu denken, daß sein formell schönstes Gedicht, Love in the Valley, voll Liebreiz und Klangentzücken, in seinen jungen Jahren entstanden ist?

BIBLIOGRAPHIE UND ANMERKUNGEN ZU XX BIS XXV.

XX. Tennyson. Einzelwerke s. Textteil. (Idylls of the King, erste Gesamtausgabe 1889. Kommentierte Ausgabe von W. Broughton, Boston 1913 und von B. Wheeler 1913. — In Memoriam, ed. with a commentary by A. W. Robinson, Cambridge 1901, with analysis and notes by H. M. Percival 1907.) — Neuere

Gesamtausgaben: Poems, ed. Hallam, Lord Tennyson, 9 Bde., 1907—1908, neu 1913; Poems of T. 1830—1870 with an introduction by T. H. Warren, illustrated by Watts, Millais, Rossetti, Maclise (Oxford illustrated edn.) 1912. Billige Ausgabe (ohne Dramen): The Poetical Works of T. (Globe Edition), Macmillan 1899 u. öfters. Ferner Tauchnitz 8 Bde., dazu Dramen 2 Bde. — Bibliographie: T. J. Wise, A bibl. of the writings of Alfred, Lord T., 2 Bde. 1908. — Über Tennyson: Die Memoiren seines Sohnes Hallam, Lord T., Alfred, Lord T., a memoir, 2 Bde. 1897 (auch Tauchnitz, 4 Bde.). Derselbe, T. and his friends 1911. T.'s Gedankenwelt am besten in L. F. Choisy, A. T., son spiritualisme, sa personnalité morale, Genève 1912 und C. F. G. Masterman, T. as a religious teacher 1900. Der junge Tennyson in T. R. Lounsbury, The Life and Times of T. from 1809 to 1850, New Haven 1915. Ferner: A. Waugh, Alfred Lord T. 1892; S. A. Brooke, T., his art and relation to modern life 1894; Firmin Roz, T., Paris 1911; R. B. Johnson, T. and his Poetry 1913; Harold Nicolson, T., 1923; H. I'Anson Fausset, T., 1923. Die beste deutsche Darstellung: E. Koeppel, T., Berlin 1899. — Zum Nachschlagen: A. E. Baker, A Concordance to the Poetical and Dramatic works of Alfred, L. T., 1914; derselbe, A T. Dictionary (für Gestalten und Ortsnamen), 1916. — S. 198: T. und Theokrit, s. E. C. Stedman, Victorian Poets, 1887, Kap. 6 und R. T. Kerlin, Theocritus in English Literature, Lynchburg 1910. — S. 199: Moâllakât. So nach Koeppel, Englische Studien 28, 400ff. Dabei hätte allerdings T. dem arabischen Vers durch die trochäische Lesart Gewalt angetan. Wie mir Kollege J. J. Hess-von Wyss

⏑ — ⏑|⏑ — — — | ⏑ — ⏑|⏑ — ⏑ —

mitteilt, ist zu lesen: Ka-da' bika min 'Ummi l-Ḥuwairiṯi qablahā. — S. 201: T. und Buffon. Nach A. C. Bradley, A Commentary on T.'s In M. 1901. — Sir Oliver Lodge, Modern Problems 1912, 307. — S. 204: T. und Keats, s. Fritz Schneider, T. und K., Diss. Münster 1915. Über T.'s Stil: O. Dyboski, T.'s Sprache und Stil, Wien 1907; L. Lauvrière, Repetition and Parallelism in T., Oxford 1910; J. F. A. Pyre, The Formation of T.'s Style, Madison 1921.

XXI. Robert Browning. Einzelwerke s. Textteil. Neuere Gesamtausgaben : Oxford Edition 1905 Centenary Edition: The Works of R. B. with introductions by F. G. Kenyon, 6 Bde., 1912 (Prachtausgabe). Bequeme Auswahl in Everyman's Library bei Dent and Co. (Nr. 41 Poems 1833—1844, 42 Poems 1844—1864, Nr. 502 Ring and Book) und bei Tauchnitz. — Briefe: The Letters of R. B. and E. B. Barrett, 2 Bde. 1899; Sutherland Orr, Life and Letters of R. B., new ed. by Kenyon 1908. — Über Browning: W. Sharp, Life of R. B. 1891; A. Waugh, R. B. 1900; S. Brooke, The Poetry of R. B. 1902; E. Dowden, The Life of R. B. 1904 (billige Neuausgabe Everyman's Library); C. H. Herford, R. B. 1905; G. K. Chesterton, B. (English Men of Letters) 1908; Lounsbury, The early literary career of R. B. 1912; Ernest Rhys, B. and his Poetry 1914; W. L. Phelps, R. B.: How to Know Him, Indianopolis 1915. Beste deutsche Darstellung: Emil Koeppel, R. B., Berlin 1912. — Nachschlagewerk: Edward Berdoe, The Browning Cyclopaedia 1897. Vgl. auch Browning Society's Papers 1881—1895. — S. 210: Der dramatische Monolog bei Drayton usw., s. Claud Howard, The Dramatic Monologue, its origin and development (Studies in Philology, University of North Carolina IV 1910, 41—48). — Ferner: K. Bleier, Die Technik R. B.s in seinen dramatischen Monologen, Diss. Marburg 1910. — S. 212: Love among the Ruins. Über B. und Babylon vgl. B. Fehr, Herrigs Archiv 142 (1922) 260—262. (Vgl. auch R. A. Law in Modern Language Notes 37 [1922], 312.) — S. 214: Ring and Book, vgl. C. W. Hodell, An Essay on R. B. s R . . . 1911; Henry James, The Novel in The R. and the B. (Notes on Novelists, 1914, 306—326); N. Bøgholm, R. B., Ringen og Bogen (Studies fra København 1918); A. K. Cook, A Commentary upon B.'s R. and B., Oxford 1920. Helene Meyer-Franck, R. B., The Ring and the Book, Eine Interpretation, Göttingen 1912. — S. 214: Das Gelbe Buch, s. The Old Yellow Book . . . in photo-reproduction with translation, essay and notes by C. W. Hodell 1908; die englische Übersetzung allein in Everyman's library 1911.

Elizabeth Barrett Browning. The Poetical Works of E. B. B. (Oxford complete Edition) 1904; The Complete Poems of E. B. B., 2 Bde. 1904. Billige Ausgabe in einem Band: The Poetical works of E. B. B. London, Smith, Elder and Co. 1907. Auswahl bei Tauchnitz. — Briefe: Letters of E. B. B. addressed to R. H. Horne, 2 Bde. 1877; The Letters of E. B. B. ed. Kenyon, 2 Bde. 1897 (und s. oben unter Browning). — Über E. B. Browning: J. Ingram, E. B. B. 1888; Lilian Whiting, A Study of E. B. B. 1899, B. B. Vitterbi, Elisabetta B. B. 1913. Siehe auch oben unter Kap. XIX.

XXII. D. G. Rossetti. Einzelwerke s. Text. (Sir Hugh the Heron 1843; The Blessed Damozel erscheint in The Germ No. 2, 1850; The Burden of Niniveh im Oxford and Cambridge Magazine No. 8, 1856.) Gesamtausgabe: Collected Works, ed. W. M. Rossetti, 2 Bde. 1886; The Poetical Works, ed. W. M. R., London 1891; The Works of D. G. R., ed. W. M. R. 1911; Auswahl bei Tauchnitz. — Briefe: Letters of D. G. R. to W. Allingham 1854—1870, ed. G. B. Hill, 1897; W. M. Rossetti, D. G. R., his Family. Letters

with Memoir, 2 Bde. 1895; derselbe, Preraphaelite Diaries and Letters 1890. — Bibliographie: W. W. R., Bibliography of the works of D. G. R. 1905. — Über D. G. Rossetti. Eine vorzügliche Würdigung seiner Persönlichkeit und der seiner Frau gibt L. L. Schücking, R.'s Persönlichkeit, Englische Studien 51 (1919), 189—225. — J. Knight, Life of R. 1887; W. Sharp, D. G. R. 1882; Hall Caine, Recollections of D. G. R. 1882 (mit Vorsicht zu benutzen); A. C. Benson, R., 1904 (English Men of Letters); H. W. Singer, D. G. R., Berlin 1905; W. Waldschmidt, D. G. R., Jena 1905; Max Beerbohm, R. and his circle, 1922. — S. 222: Über R.'s Symbolik s. die vorzüglichen Ausführungen der Mary Suddard, Studies and Essays, Cambridge 1912, 261—278. Vgl. auch B. Fehr, Studien zu Oscar Wildes Gedichten, Berlin 1918, 84—92.

XXIII. William Morris. 5 frühe Gedichte im Oxford and Cambridge Magazine 1856. Gesamtausgaben: The Collected Works of W. M. ed. May Morris, 24 Bde. 1910ff. (Prachtausgabe); Library Edition, 11 Bde. bei Longmans; Einzelausgaben für Def. of G. mit Life and D. of J., für Earthly Paradise. Auswahl bei Tauchnitz. — Bibliographie: T. Scott, A Bibliography of the works of W. M. 1897. — Über Morris: Vorzügliche Biographie von J. W. Mackail, The Life of W. M., 2 Bde. 1899 (billige Ausgabe Pocket Library bei Longmans); A. Clutton-Brook, W. M., his work and influence 1897, A. Noyes, W. M. (English Men of Letters) 1908; John Drinkwater, W. M. 1912; A. Compton Rickett, W. M. 1913. Gute Analysen der Einzelwerke bei Eugen Frey, W. M., eine Studie, Programm Winterthur 1901. — S. 223: Quellen zu Defence of G. bei Schuler, Sir T. Malorys Le morte d'Arthur..., Diss. Straßburg 1900. — S. 225: Quellen zu Jason u. a. Apollonius Rhodius, s. H. S. Kermode, The Classical Sources of Jason (Primitiae, University of Liverpool 1912). — S. 227: Über Quellen zum Earthly Paradise s. J. Riegel, Die Quellen von M.s E. P., Erlangen 1890. — S. 229: M.s Ahnungen bei Mackail II, 343—344 (Taschenausgabe). Über Quellen zu Sigurd s. A. Bartels, W. M., S. the V., eine Studie über das Verhältnis des Epos zu den Quellen, Münster 1906.

XXIV. Swinburne. Eine Gesamtausgabe fehlt. Die Gedichte: The Poems of A. C. S. in 6 volumes, 1904. Die Dramen: The Tragedies of A. C. S. in 5 volumes, 1905—1906. Beide bei Chatto and Windus, jetzt zurückgekauft von W. Heinemann. (Bei dem letzteren seit 1918 die billige Golden Pine Edition, enthaltend P. and B. I. II, III, Tristram, Atalanta, Erechtheus, Songs before Sunrise.) Wichtige Einzelausgaben kritischer Werke (außer den oben im Text erwähnten): William Blake 1868, neu 1906, Essays and Studies 1875, Miscellanies 1886, A Study of V. Hugo 1886, Studies in Prose and Poetry 1894. — Dazu zahlreiche Erzeugnisse in privaten Ausgaben anonym in Zeitschriften zerstreut. Vgl. T. J. Wise, A bibliographical list of the scarcer works and uncollected writings of A. C. S. 1897 und J. C. Thomas, Bibl. List of the Works of A. C. S., 1905. — Briefe: Mrs. Disney Leith, The Boyhood of S. with extracts of some of his private letters, 1917; The Letters of A. C. S., ed. T. Hake and A. Compton-Rickett 1918; The L. of A. C. S., ed. E. Gosse and T. J. Wise, 2 Bde. 1918 (alles enthaltend ausgenommen Hakes Auswahl), C. Kernaham, S. as I knew him, 1919 (4 unbedeutende Briefe). — Über Swinburne. Die große Biographie: E. Gosse, The Life of A. C. S. 1917. Für die letzten Jahre: Mrs. Watts-Dunton, The Home Life of S. 1922. Das zusammenfassende kritische Werk: Paul de Reul, L'œuvre de S., Bruxelles 1922. (Dort weitere Literatur.) — S. 231: Ruskins Äußerung bei Gosse, a. a. O. 155. — S.s Rechtfertigung in Notes on Poems and Reviews, London (Hotten) 1866. Daneben: W. M. Rossetti, S.'s Poems and Ballads, a criticism, London (Hotten) 1866. (Ein jetzt seltenes Büchlein, das der späteren analytischen Kritik viel vorweggenommen hat.) — S. 234: Sekundäre Emotion. Dazu vgl. das gute erste Kap. in Drinkwater, S. 1913 und O. Elton, A Survey 1830—1880, II, 62. — Das Beispiel der Anactoria, s. E. Gosse, The first draft of S.'s Anactoria (Modern Language Review 14 [1919], 271 ff.). — S. 234: Sadismus: vgl. B. Fehr, Anglia Beiblatt 31 (1920), 98—100. — Sappho: vgl. B. Fehr, Studien zu O. Wildes Gedichten 1918, 54ff. — Altfranzösisch und provenzalisch: vgl. L. Richter, S.s Verhältnis zu Frankreich und Italien, Leipzig 1911. S. und Baudelaire: vgl. L. Kellner, Engl. Lit. . . . Viktoria 1909, 486—487, B. Fehr, a. a. O., Reul, a. a. O. 193—197, 272ff. und W. B. D. Henderson, S. and Landor 1918 (eine weitausgreifende Studie). Vgl. auch S.s Besprechung der Fleurs du Mal (Spectator, 6. Sept. 1862). — S. 235: Dolores. Der Titel vielleicht angeregt durch Bouilhets gleichnamiges, im übrigen aber ganz anders eingestelltes Drama (1862). S.s Neroverherrlichung erinnert leise an Bouilhets Méloenis (s. Oeuvres de B. 1880, S. 228; dort auch S. 242 die blutgierige Venus) und an seine Flambeaux (ebenda S. 58). Auch B. kennt wie S. nach ihm die pantheistische Auflösungsekstase. — S. und Landor: s. das obenerwähnte Buch von Henderson. — Fragoletta: auch hier bloße Titelübernahme; Sw. kannte aber de Latouches Werke (s. S.s Brief v. 15. 10. 1860). — Hesperia scharfsinnig analysiert von Reul 202—203. — S. 237: Tristram. Die Quellenfrage behandelt Emma Schäfer in einer als Manuskript an der Universität Halle niedergelegten Dissertation 1920. — S. 238: S.s Symbolismus, dazu vgl. B. Fehr a. a. O. 84—92. a. — S. 238: Atalanta, s. auch B. Herlet, Versuch eines Kommentars zur S.s A., Programm Bamberg 1908—1909 und 1909—1910. —

S. 238: S. und Mazzini, s. Henderson a. a. O. – S. 239: S.'s Sprache, s. Wollaeger, Stud. über S.'s poetischen Stil, Diss. Heidelberg 1899; Kado, S.'s Verskunst, Berlin 1911; G. Serner, On the Language of S.'s Lyrics and Epics, Lund 1910; B. Fehr, a. a. O. 79—84; Reul, a. a. O. Kap. 2—4 (sehr verdienstvoll).

XXV. Meredith als Lyriker. Gesamtausgaben: The Works of G. M., 34 Bde. 1896ff.; Memorial Edition, 27 Bde. 1909—1911; Standard Edition 1914. — Alle Gedichte in bequemer einbändiger Ausgabe mit Anmerkungen von G. M. Trevelyan, Constable 1912. Die Romane z. T. bei Tauchnitz und in billigen englischen Ausgaben von 9 d. — Briefe: Letters collected and edited by his son, 2 Bde. 1912; Letters from G. M. to E. Clodd and C. K. Shorter 1913. — The Letters of G. M. to Alice Meynell, 1896—1907, The Nonesuch Press, London 1923. — Bibliographie: A. J. K. Esdaile, A Chronological List of G. M.'s Publications 1849—1911, 1914 (ferner derselbe, Bd. 27 der Memorial Ed.). — Über G. Meredith: Die meisten Einzelheiten über das Leben bringt S. M. Ellis, G. M., his life and friends in relation to his work, 1919. Die beste Gesamtwürdigung C. Photiadès, G. M., Sa vie, son imagination, son art, sa doctrine, Paris 1910, englisch 1913. — S. 241: Die beste Würdigung der Gedichte: G. M. Trevelyan, The Poetry and Philosophy of G. M. 1907. (Vgl. auch Eugen Frey, Die Dichtungen G. M.s, Festschrift 14. Neuphilologentag, Zürich 1910.) Die Sprache der Gedichte: C. D. Locock, Notes on the technique of M.'s poetry. (Englische Studien 46 [1912], 86—97.)

XXVI. DER ENGLISCHE ROMAN IM ÜBERBLICK, 1830—1880.

Nach Walter Scotts Tode (1832) war kein Romandichter da, auf den der Mantel des großen Epikers hätte fallen können. Wohl arbeiteten Hook und Marryat, Smollets Spuren folgend, an einer neuen Romangattung mit den Mitteln der Extravaganz in der Ausmalung von Handlung und Charakteren. Doch waren sie beide nur Meister der Kleinkunst. Aber es vergingen keine vier Jahre, da verkündigten die Pickwick Papers einen wahrhaft schöpferischen Künstler, Charles Dickens, der mit Oliver Twist (1837) und Nicholas Nickleby (1838) die Welt eroberte. Etwa zehn Jahre später drang mit dem Snobbuch und Vanity Fair das feinere Talent des älteren Thackeray durch. Damit brach die Glanzzeit des Romans an, der von da an die englische Literatur zu beherrschen begann. Immer weiter und höher wuchs der Baum in hundert Verzweigungen und Verästelungen bis zu den äußersten Grenzen des Zeitalters. Das Wachsen war ihm leicht gemacht worden durch eine ungeahnte Erweiterung der Leserwelt. Man schmuggelte ihn in volkstümliche Zeitschriften — Fraser's, Blackwood's, Cornhill Magazine — hinein; man warf ihn als billiges Heftenbündel auf den Markt. Denn die Buchform des Dreibänderomans war nur dem Reichen zugänglich, kostete doch Scotts Kenilworth 31 Schillinge und 6 Pence, was während der nächsten siebzig Jahre der stehende Normalpreis blieb. In den Serien- und Zeitschriftenausgaben aber war eine billige Form für diese beliebteste Literaturgattung gefunden worden. Was der Roman an sozialem Geschehen in sich verwoben hat, ist in den Kapiteln XVII und XVIII gezeigt worden. Hier handelt es sich darum, sein Wachstum vom literarisch-technischen Standpunkte aus in wenigen Strichen zu entwerfen.

Sowohl Dickens als Thackeray schufen sich eine Welt, deren ungeheure Weite und Breite die Romandichterphantasie bis dahin nicht zu fassen vermocht hatte. Die Riesenfülle des Lebens durchwogte sie. Aber schon hier hören die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Dichtern auf. Dickens zerschlug die Lebensfülle in einen Dualismus des romantisch Grotesken und Pathetischen. Er hatte sich eine ergötzliche Stilformel erdacht, die alle Erscheinungen auf den einen Nenner schrullenhafter Verstreckung brachte. Darin gab er sich als Schüler Smollets, Hooks und zum Teil auch Lambs zu erkennen. Aber die Lachhaftigkeit dieser grotesken Verzerrung glich er wieder aus durch ein weinerliches Pathos, das seine Vulgarität durchwärmte. Damit paßte er sich geschickt dem Dogma der demokratischen Ästhetik an, die das Romantische in der Alltäglichkeit sah, den Sensationskult, das Melodrama, die epische Kinotechnik



Abb. 145. Charles Reade. Nach einer Photographie gezeichnet von M. Stein.
(Aus Bookman 1914/15.)

und die dramatische Manier verlangte. Der Dichter sollte, wenn möglich, die Handlung in Dialoge und Situationen auflösen. Die Schaudereffekte des aussterbenden Verbrecherromans — wie ihn Lytton-Bulwer, Ainsworth und Whitehead pflegten — wiesen hier den Weg mit ihrer Romantik des Hier und Jetzt, ihrem Kult der starken Erregungen, ihrer Abneigung gegen analytische Seelenbetrachtungen, ihrer Vorliebe für eine dramatisch verwickelte Fabel. Seit 1859 verfiel Dickens — mit der Tale of Two Cities beginnend — auf die Handlungs- und Situationsepik, die die Charakterentwicklung der Fabelverflechtung unterordnete.

Dickens' Sensationskunst wurde auf raffinierte Weise weiter ausgebaut von seinem Schüler und Freunde Wilkie Collins (1824—1889), der, ohne über die Phantasiefülle seines Meisters zu verfügen, in seinem Verbrecherroman die melodramatische Spannungstechnik unter geschickter Zuhilfenahme von Poes und Gaboriaus Kniffen zur Vollendung brachte. Er läßt den Leser in farbige Labyrinthe sich verlieren, um ihm in letzter Stunde den Ariadnefaden in die tastende Hand zu legen. Er ist der große Techniker — The Woman in White (1860), Armadale (1866), The Moonstone (1868), wie wunderbar verwickelt ist hier das pragmatische Räderwerk! — der Handlungseinheit, in deren weit und breit spinnenden, sensationsbeschwerten Netzen die Gestalten zu Automaten erstarren, denen der bloße Lebensschein angeworfen wird. Im Rahmen des Romans läßt Collins ein einziges, großes, in Szenen zerlegtes Drama sich auswirken.

Charles Reade (1814—1884), der zweite große Dickensschüler, schuf sich vor Émile Zola eine strenge Arbeitsmethode, nach der er seine Fiktionen aus den Fasern sorgfältig gesammelter Menschheitsdokumente zusammenbastelte — Jack of all Trades (1858), Griffith Gaunt (1866), A Hero and a Martyr (1874). Er arbeitete mehrere Dramen ineinander und belebte jede Szene durch rasch aufeinander folgende Effekte von physischer, nicht übersinnlicher Schreckhaftigkeit. Wie Collins verschmähte er die Seelenanalyse und beschränkte sich auf Gestus, Wort und Handlung. Er zerzwängte allen Stoff in Dialoge, die er auf eine lakonische Einsilbigkeit zurückstutzte und durch ein gebrochenes Druckbild und reichliche Verwendung von großen und kursiven Lettern in die Augen springen ließ. Unter seiner einseitigen Blickrichtung auf Fabel und Dialog und bei seiner Scheu vor direkter Charakterisierung verflüchtigen sich seine Gestalten — Gerard in „Kloster und Herd“ ist eine Ausnahme — zu schwachen Erinnerungsphantomen. Er hat das Sensationsdogma ad absurdum geführt. Aber durch ihn und durch Collins war eine so hohe Technik erreicht worden, daß sie auch geringeren Talenten zugute kommen konnte wie etwa der Verfasserin von Lady Audley's Secret (1862), der Miß Braddon, an deren rastlosen Webstühlen Geheimnis und Sensation vierzig Jahre lang die Fäden schlugen.

Sensation, Zauber und Geheimnis wandeln auf Seitenpfaden in Benjamin Disraelis (1804—1881) Romanen, wo außerdem ein lauter Exotismus Staffage macht. Der Byronsche

Dichtertypus und Held mit seinem romantischen Individualismus, mit seiner Schwärmerei für alles Fernländische, für die Pracht des italienischen Südens und die Magik des Orients feiert hier seine Auferstehung. Dazu kommen in seinen ästhetischen Stutzer- und Künstlerromanen romantische Märchenmotive und in Contarini Fleming (1832) Visions- und Traumprophezeiungen mit darauf folgender Erfüllung. Immer aber bleibt Disraeli in Geist und Beobachtung sich selber treu. Vivian Grey (1826) ist noch lebendig bei allem Schutt, der träge darin schläft und Venetia (1837) ist heute noch ein treffliches Sittenbild voll Farbe und Humor. Disraelis Exotismus ging in antinomischer Pose über in die Werke der einst hochgeschätzten Ouida (Louise de la Ramée) — in Tricotrin 1870, Strathmore (1871), Under two Flags (1871) usw. —, wo uns verweichlichte, blasierte Weltmänner vorgeführt werden, die unter ihrer orientalischen Schlaffheit eine übermenschlicher Taten fähige Byronsche Heldennatur verbergen. Strathmore ist hier Schulbeispiel. Alles läßt ihn kalt, nur wilde verbotene Lust peitscht ihn zu Taten an. Juwelen, parfümierte Kleider, feinster Zigarrenduft und dekadenter Zynismus umglänzen verhüllend eine fürchterliche Berserkernatur. Ouida vergleicht ihn mit Velasquez' politischen Verschwörern, mit van Dykes Kavalieren, mit Charles Stuart, mit Catilina und Strafford. Dazu gesellt sich eine farbenprächtige Schilderung aristokratischer Üppigkeit. In edelsteinglitzernder Sprache wird Reichtum und Luxus denen geschildert, die ihn nur aus Büchern kennen lernen können. Ästhetische Extravaganz zündet hier im dekorativ überladenen Stile bengalische Flämmchen an. Wir bewegen uns in der Nähe Dorian Grays.

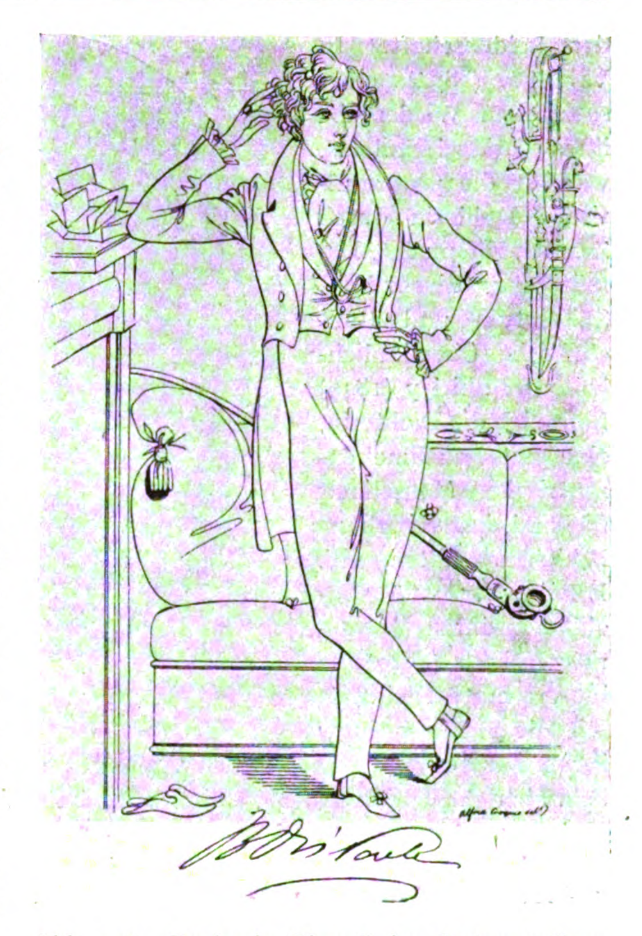


Abb. 146. Benjamin Disraeli im Stutzerstadium. Nach einer Zeichnung von Daniel Maclise. Stich von Alfred Croquis. (Aus Bookman 1904/5.)

Schon während ihrer Blütezeit erwuchs der Sensationsromantik ein gefährlicher Gegner in dem bürgerlichen Sittenroman, der im Geheimen weitergedieh. Seit Jane Austens Tode (1817) war die liebevoll eingehende psychologische Charakterbehandlung des häuslichen Romans in Vergessenheit geraten. Die fallengelassenen psychologischen Fäden wurden wieder aufgenommen von den Geschwistern Charlotte (1816—1855) und Emily Brontë (1818 bis 1848). Charlottes Jane Eyre (1847) zeigt neben Radcliffescher tremulierender Sensationsmusik, die zeitweise an den modernen Kolportageroman erinnert, einen kräftigen Wirklichkeitston in der Darstellung hoher weiblicher Leidenschaft und unentwegt sich durchsetzender Persönlichkeit, die Meisterschaft einer Empörungsepik, die Jane Austen fremd war. Hier lebt ein großer Geist. Eine kühne Hand macht eine unschöne Heldin zum Brennpunkt

der Leidenschaft. In Villette (1853), einer satirischen Wiedergabe ihres Brüsselermilieus, wandelt die protestantische Dulderin durch Zweifel, Eifersucht, Demütigung, Einsamkeit, Spähertum und Radcliffesche Übersinnlichkeit. In Shirley (1849) fühlt sich die Dichterin, eine unangenehme exzentrische Menschheit fliehend, in zwei schöne Mädchengestalten ein. Emily Brontë umglüht in ihren Wuthering Heights (1847) die ihr vertraute Kleinwelt mit dem Feuer ihrer Phantasie. Sie führt uns durch ein nordenglisches danteskes Inferno, das rauhe, sturmumheulte Yorkshirermoorland, das ein Byronscher Dämon durchrast. Allerdings ist beiden Schwestern die schöpferische Kraft versagt, in der stofflichen Gestaltung über das persönliche Erlebnis hinauszugehen und sich eine neue Technik zu erdenken. Aber durch die Brontës war das seelische Geschehen wieder in den Mittelpunkt der Romanbehandlung gerückt worden und, was bei ihnen nur in vielversprechenden Anfängen vorlag, wurde realistisch, beinahe wissenschaftlich, aber doch künstlerisch, weiter ausgebaut von George Eliot in ihrem psychologischen Milieuroman und glänzend, fast alle Romangattungen verschmelzend, romantisch realistisch vollendet von George Meredith in seiner psychologischen Weltanschauungsepik. Hier, bei der George Eliot und bei George Meredith, herrschte die Breite der Schilderung. Fabel und Handlungsführung waren der Charakterdarstellung untergeordnet. Ungehindert durfte sich hier die analytische introspektive Erörterung ausleben. Sensationseffekte und dramatische Situationen galten nur als gelegentliches Mittel, nicht als Zweck. Ihre Jungkunst spendete neue verwandelnde Kräfte dem ironischen Realismus, den kurz vorher Thackeray zu hoher Blüte gebracht hatte. Thackeray wandelt auf Fieldings Bahnen. Überlegen lächelnd steht er, ein Riese, mitten im Menschengewühl auf dem Markte der Eitelkeit und richtet seinen Blick nicht wie Dickens auf das grotesk Extravagante, sondern auf das rein Lächerliche seiner Menschenwelt. Er arbeitet mit dem feinen Instrument der Ironie und greift gelegentlich und vorsichtig zum Pathos. Sein Realismus lebte, aller pathetischen Momente und auch des leisesten Anflugs von Romantik entblößt, weiter in der damals äußerst beliebten Kunst des Anthony Trollope (1815—1882), bei dem der Kleinrealismus mit seiner langsamen Logik und seiner absichtlichen Ideen- und Poesiefremdheit wahre Triumphe feierte. Eine kleine Affäre bringt das kleinliche Philisterland der Provinz in Aufregung. Ein kluges Auge blickt um sich, sieht alles und registriert es in nüchternem, duldsamem Lächeln. Wie einfach und natürlich spielt und plaudert sich hier alles aus! Wie flach ist hier der thematische Bau des Stiles mit seinen schmalen Amplitüden, wo wie im ziellosen Geplauder des Alltags Laut- und Begriffsgleichheit vom fertigen zum werdenden Satz die Brücke schlagen! Von den bekannten Barsetshireromanen ist Dr. Thorne (1858) mit der feinen Mary der best gebaute, während Framley Parsonage (1861) einem leichten Spaziergang durch eine anspruchslose Gegend gleicht, die man bald liebgewinnt.



Abb. 147. Charlotte Brontë.
(Bildnis aus Connoisseur 1903.)

Ein weiblicher Trollope tritt uns, was Menge betrifft, in Mrs. Charlotte Yonge (1823—1901) entgegen, die hochkirchliche Stimmung, Charakter, Landschaft und gemütliches Familiengespräch zu einem großen, damals vielgelesenen Roman, The Heir of Radclyffe (1853), verwoben hat. Auch Mrs. Margaret Oliphant (1828—1897), der das Schreiben so leicht fiel, erinnert an Trollope; denn sein so klug erplaudertes Barsetshire mit seinen Geistlichen und Ärzten, seinen Kleinereignissen und Kleinintrigen kehrt in hübscher Abwechslung in ihren drei Romanen, The Chronicles of Carlingford (1863—1864), wieder. Wir sehen: der breite antidramatische bürgerliche Sittenroman hat der sensationellen dramatischen Dickensschule zum Trotz zähe ausgehalten. Noch mehr! Er hat sie überlebt. Es ist der Sieg des ironischen über den romantischen Realismus, der immer wieder versucht, in neue und alte, die Literatur durchwandelnde Lebensformen hineinzuschlüpfen. Eine neue Lebensform ist die Heimatkunst, eine alte der historische Roman.

Schwache Ansätze zu der ersten Gattung verraten die an Lesage und Defoe gemahnenden Zigeuneridyllen des George Henry Borrow (1803—1881), diese reizvollen Tatsachenspiegelungen, auf die die Phantasie ihre Purpurschatten wirft. Seine Bible in Spain (1844) ist Geschichte, Erlebnis, Beobachtung, Farbe und Szenerie, seine zweiteilige autobiographische Chronik Lavengro (1851) und The Romany Rye (1857) traumhaftes Gedankenwandeln. Freiheitswilden Zigeunern und Postillionen gräbt der gewiegte Fragesteller und Ablauscher in ein paar Minuten die Lebensgeschichte aus. Derselbe feine Spürsinn ist auch in Wild Wales (1862) an der Arbeit. Borrows Farbenpracht glüht heute noch unverblaßt. Deutlicher schon prägen sich die Züge der Heimatkunst aus in der schottischen, der sog. Kailyard School, bei George Macdonald in seinem mystisch sensationellen Robert Falconer (1868) und bei William Black in seiner Daughter of Heth (1871). Den Gipfelpunkt erreicht Thomas Hardy, dessen Werk aber zum größten Teil in die Zeit nach 1880 hineinragt.

Unter der Masse des bürgerlichen, sozialen, sensationellen und psychologischen Romans zog ganz schwach die Überlieferung weiter, die Walter Scott begründet hatte. Von James, Ainsworth und Bulwer (s. oben S. 106) gelangen wir zu neuen historischen Romanen, zu Wilkie Collins' Antonina (1850), zu Charles Kingsleys frühchristlich alexandrinischer Hypatia (1853), aus der des Dichters Sympathie für Heiden-, Juden- und Christentum zu uns spricht, zu seinem imperialistischen, im Sagaton gehaltenen Westward Ho (1855) und seinem mittelalterlich-abenteuerlichen Hereward the Wake (1866), zu Thackerays Henry Esmond (1852) und den Virginians (1857—59), zu Charles Reades endlosem, bilderprächtigem, die Phantasie aufpeitschendem Szenenroman, The Cloister and the Hearth (1861), zu George Eliots Romola (1863), der historischen Umkostümierung eines mittelviktorianischen Puritanertums und schließlich zu R. D. Blackmores schönem, von der schottischen örtlichen Überlieferung durchleuchteten Lorna Doone (1869).

Das sind die neben- und auseinanderlaufenden Bahnen, in denen sich der englische Roman im Zeitalter des Individualismus bewegt.

XXVII. DICKENS.

Wer Pikantes in Dickens' Leben sucht, wird schwer enttäuscht. Wohl hört er, daß Dickens mit seiner Frau Catherine Hogarth auf gespanntem Fuße lebte, daß es später zum Bruch mit ihr kam, daß er seine jüngere Schwägerin, die 1837 verstorbene Mary, innig liebte, daß seine zweite Schwägerin, Georgina, für ihn die eigentliche Lebensgefährtin war. Aber er vernimmt auch, daß Dickens bei alledem ein untadeliger Ehemann blieb. Im übrigen, was sehen

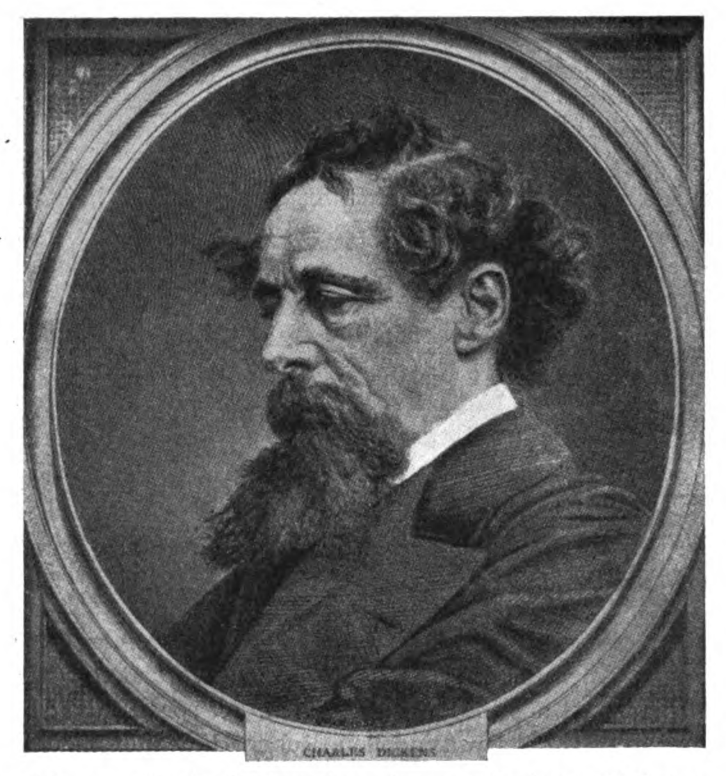


Abb. 148. Charles Dickens i. J. 1859. Nach einem Stich von J. K. C. Watkins.

wir? Äußerlich, den schnellen Aufstieg des Begabten, die Krönung emsiger Arbeit durch Erfolg und Geld. Innerlich, das Sichgleichbleiben eines großen, von Anfang an fertig scheinenden Talentes.

Charles Dickens erblickte am 7. Februar 1812 in Landport, einer Vorstadt von Portsea bei Portsmouth, das Licht der Welt. Es folgten zwei Jahre (1814—16) in London im Hause 10, Norfolk Street (jetzt Cleveland Street). An diese vier ersten Lebensjahre erinnerte sich der spätere Dickens nicht mehr, weil ihr Bild sich vollständig verwischt hatte in der schönen Zeit, die er 1816—22 in Chatham verbrachte, seinem eigentlichen Kinderlande, das sich mit einem mächtigen Ausschnitt der Dickensschen Romanwelt deckt. Es ist das uns durch David Copperfield bekannte Pegottymilieu. Salzige Meeresluft! Im Hintergrund ein Vater, Kanzlist im Marinezahlbureau zu Portsmouth und dann zu Chatham, ein im praktischen Leben untauglicher Mensch, aber voll Phantasie und von der Natur mit einem starken Sinn für mimische Pose und Weltanschauung ausgestattet, eine Veranlagung, die auf den Sohn übergegangen ist; eine Mutter, von der wir wenig hören und die Dickens in seinen Briefen nie erwähnt. Die Jugendeindrücke wurden verstärkt durch Ammenerzählungen, dann durch Abenteuergeschichten, durch Smollet, Fielding, Goldsmith, Defoe, Cervantes, Gil Blas, Tausendundeine Nacht und die moralischen Wochenschriften des 18. Jahrhunderts. Schlimme Tage sammelten sich über der Familie Dickens. An die Stelle des fröhlichen Chatham trat etwa 1823 ein in Cottagestil gebautes Häuschen, 16, Bayham Street, in Camden, London. Hier war das Giebelzimmerchen, von dem David Copperfield zu erzählen weiß. Da der Vater tief in Schulden steckte, mußte die Wohnung zweimal gewechselt werden. Dann kam der große Schlag. John Dickens wanderte ins Schuldgefängnis, in die Marshalsea und der zwölfjährige Charles in eine Schuhwichsefabrik, wo er sich durch Etikettenkleben sein eigenes Brot verdiente. Diese harte, demütigende Zeit dauerte nur wenige Monate (1824). Der Vater kehrte aus dem Gefängnis zurück, und der Junge wurde aus der Fabrik entfernt, um in einer Privatschule, die den pompösen Titel Wellington House Academy trug, seine Schul-



Abb. 149. „Das Duett". Tennyson auf den Flügel gestützt, Dickens im Vordergrund rechts. (Aus Bookman 1909/10.)

bildung abzuschließen. Damit waren die schlimmsten Tage überwunden. Mit vierzehn Jahren fand Dickens bei einem Rechtsanwalt Stellung. Aber er strebte höher. Um sich neue Wege zu öffnen, erwarb er sich die vollständige Meisterschaft in der Kurzschrift und ließ sich als Berichterstatter in Doctors' Commons und schließlich (1834) als gut bezahlter Reporter bei einer Zeitung, The Morning Chronicle, verpflichten. Daneben fand er Zeit, recht häufig ins Theater zu gehen und sich an den Erzeugnissen der kleinen Muse zu ergötzen. Nun ging es fabelhaft schnell vorwärts: 1833 veröffentlichte er seine erste Skizze, A Dinner in Poplar Walk; drei Jahre später erschienen die ersten Nummern seiner Pickwickier, die ihn mit einem Male zum berühmten Manne machten; 1837 folgte Oliver Twist. Inzwischen — 1836 — hatte er sich auch verheiratet; denn schon jetzt verfügte er über ein beträchtliches Einkommen. Die Verleger fingen an, sich um ihn zu reißen. Nicholas Nickleby (1838) und der alte Raritätenladen (1839) bedeuteten weitere Triumphe. Mit 28 Jahren stand Dickens, eine elegant gekleidete schöne Erscheinung mit großen funkelnden Augen, lebhaften Zügen und wallendem Lockenhaar, da als der unbestrittene Lieblingsschriftsteller des Tages. Noch größer war die Dickensbegeisterung in Amerika, wo er 1841 als „Gast der Nation" Stadt um Stadt besuchte und überall als ein großer Geistesheld gefeiert wurde. Von jetzt an ließ ihn der Erfolg nicht mehr im Stich. Er wohnte seit 1839 in dem herrschaftlichen Hause 1, Devonshire Terrace. Er bereiste auf der Höhe seines Schaffens Südeuropa und die Schweiz. Rastlos vergrößerte er sein Einkommen. Er gab seit 1850 eine Wochenzeitschrift, Household Words (später All the Year Round) heraus, die die zügigen Romane Collins' und Reades in Nummern brachte. Er verfiel auf den glücklichen Gedanken, Abschnitte aus seinen Werken einer eindrucksfähigen Menge vorzulesen und mit der Zeit immer mehr mimodramatisch auszubauen. Ein ungeahnter Erfolg war diesen histrionischen Solospielen, mit denen er 1853 den Anfang machte, vergönnt. Von einer amerikanischen Vortragsreise (1867—68) brachte er 400 000 Goldmark mit nach Hause. Aber im Gold versteckt lag der Todesbrief. Denn diese mimischen Bravourleistungen, die er seit 1858 zum Hauptinhalt seines Lebens gemacht hatte, erschöpften seine körperlichen Kräfte. Und so kam unerwartet schnell das Ende. Dickens starb am 9. Juni 1870 auf Gadshill Place bei Chatham-Rochester, dem prunkvollen Landhause, das als sein glanzvolles Eigentum in gewolltem Gegensatz den Schauplatz seiner ärmlichen Jugendzeit stolz überragte.

Dickens' Seelenbildnis trägt sympathische und pathologische Züge. Krankhaft nimmt sich die übereilte Verausgabung seiner Kräfte und seine Schaffensart aus. Mitten in der Nacht steht er auf, kleidet sich an, begibt sich auf die dunkle Straße und durchrast seine 48 Kilometer, die Gassen und Landstraßen dahineilend in traumbelastetem Halbschlaf. In diesem Zustand sieht er seine Bilder und Gestalten, hört ihre abgebrochenen Reden, die ihm als Stichworte im Gedächtnis haften. Und diese Gestalten lassen ihn nicht wieder los. Sie wandeln mit ihm über die äußere Bühne des Lebens. Mitten auf der Straße wirft er ihnen zum Erstaunen seiner Freunde Erkennungszeichen zu. Mit andern Künstlern teilt Dickens eine auffallende Überempfindlichkeit aller Kritik gegenüber. Als echter Bourgeois verhüllt er später seine frühere Armut. Den Umgang mit starken Persönlichkeiten meidet er, um in seinem Gesellschaftskreise unbedingter König zu bleiben. Während seiner ganzen Schriftstellerlaufbahn geht er geschäftsmännisch stets auf den persönlichen Vorteil aus. Diese wenig angenehmen Züge verschwinden aber vor der bezaubernden Liebenswürdigkeit seines Wesens, über die sich alle seine Freunde einig sind.

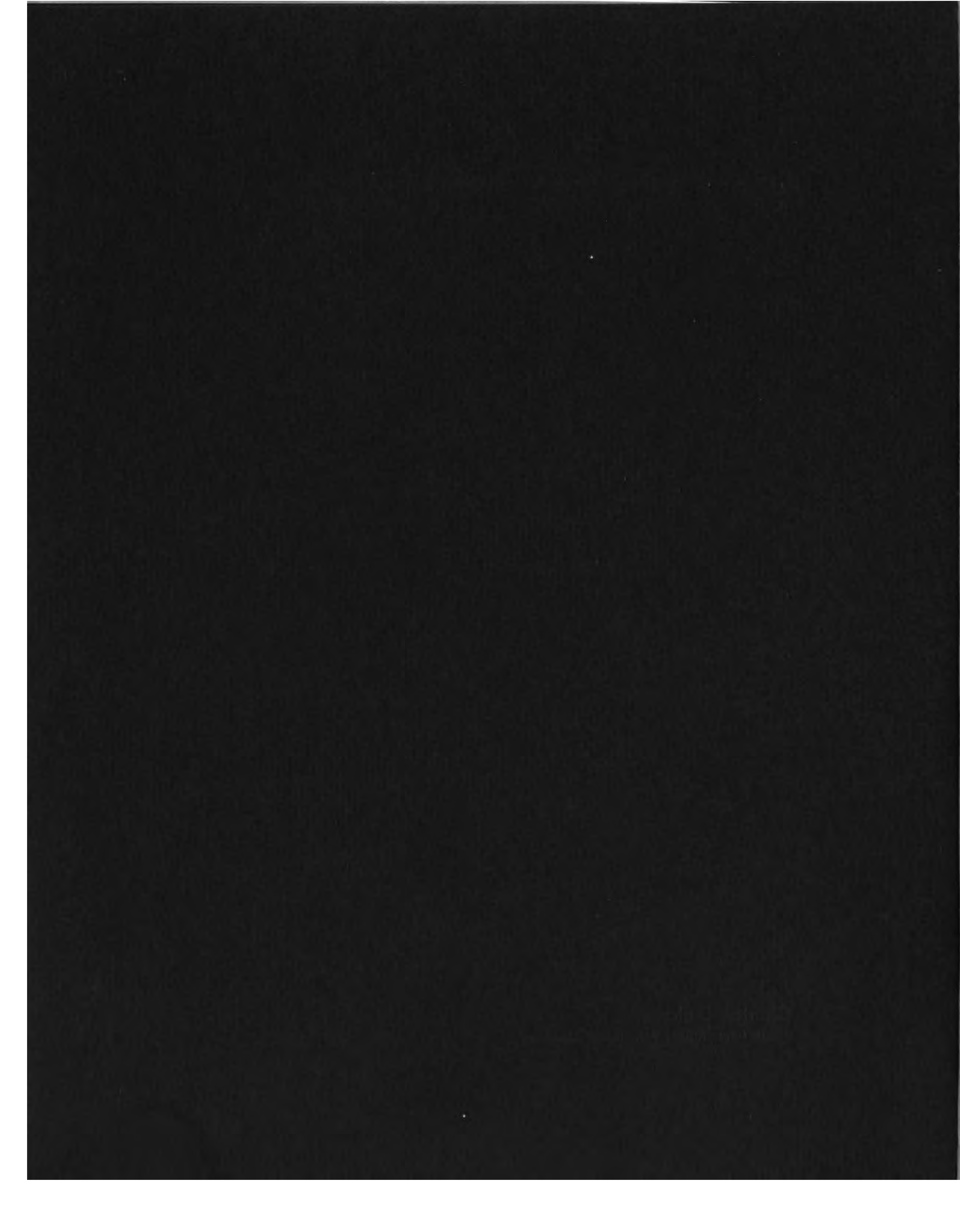
Dickens' Romankunst beginnt mit der Londoner Skizze, wie sie vor ihm und neben ihm von Leigh Hunt gepflegt wurde (s. S. 90). Von hier aus findet er den Weg zum grotesken Prosaepos der Pickwickier.

In den **Pickwick Papers** (1836) erstrebt Dickens noch nicht die Geschlossenheit des Romans. Er begnügt sich mit dem Aneinanderreihen drolliger Szenen aus der Londoner Krähwinklerei, nach der Art seiner Sketches by Boz (1833), die nachher, durch die berühmten Karikaturen des George Cruikshank bereichert, in Buchform erschienen (1836—37). Hier steckt er noch ganz in der alten Überlieferung der von Addison, Leigh Hunt, Pierce Egan und J. Wight begründeten literarischen Skizze (s. S. 91). Auch der Anfang der Pickwickier ist noch reine Nachahmungskunst. Die Dickenssche groteske Lebensintensität ist noch nicht da. Aber sein Jugendtalent reift sich gerade in diesem Werke hitzig schnell aus und verrät schon im zweiten Kapitel den kommenden Meister der Groteske. Er hat bescheiden angefangen mit dem literarisch Naheliegenden, mit den drolligen Motiven des täglichen Lebens, die die damalige, stets gewaltig übertreibende, oft auch in schreienden Farben auftragende Karikatur, mit der er innerlich unzertrennlich verbunden bleibt, in üppiger Fülle wiedergab: mit Freude und Scherz des Sportes, sich nachjagenden und zusammenbrechenden Kutschen, Sonntagsreitermißgeschick, umkippenden Ruderbooten, schreiendem, faule Eier werfendem Pöbel, Jagdvergnügen und Jagdabenteuer. Mit dieser Karikatur ist er auch äußerlich verbunden; denn er arbeitet an den Pickwickiern mit zwei Künstlern, mit R. Seymour, der sich bald das Leben nimmt, und mit George Cruikshank, der neben Hablot Browne („Phiz") der ganzen späteren Dickensgalerie visuelle Umrisse gegeben hat, die wir nicht mehr loswerden können. Pierce Egan schenkt ihm den reisenden Klub mit dem korpulenten Junggesellen Sir John Blubber, dem Dickens die äußerliche Tracht seines Freundes und späteren Biographen John Forster gab. Nun folgen die grotesken Purzelsprünge der gelehrten Reisenden. Hier dachte Dickens zunächst an William Combes Knittelversepos The Tour of Doctor Syntax in Search of the Picturesque (1812 u. ff.). Der weltentrückte Pfarrer, Schulmeister und Hungerleider, der spindeldürre Dr. Syntax macht eine Reise an die Cumberlandseen, um das Pittoreske zu entdecken (s. S. 62). Entzückt staunt er Ruinen an, macht Jagd auf Wasserfälle und wird dabei vom Pferd geworfen, besucht ein Gefängnis und läuft Schlittschuh, kommt also in ähnliche Situationen wie später Pickwick. In dieser Richtung hat Dickens weitergearbeitet. Der derb vulgäre Realismus Pierce Egans wird festgehalten und der grobe, fast brutale Scherz der Karikatur weiter ausgebeutet, um nur durch den jeweiligen harmlosen Ausgang etwas gemildert zu werden. Man denke an Pickwicks vollständiges Verschwinden unter dem Eise, an die körperlichen Mißhandlungen, die er so oft erleiden muß, gleich zu Anfang im Kampf mit dem alten Kutscher, dann im Handgemenge der Straße bei den Parlamentswahlumtrieben, in der Pferdeeinzäunung des Dorfes, wo er mit Kartoffeln, Rüben und faulen Eiern beworfen wird. Schnell aber naht sich jedesmal der erlösende Retter. Dazu wird diese laut-komische Cockneyvulgarität von einer wohltuenden entwirklichenden Phantastik durchstrahlt, die das Lebensdrama in eine große fröhliche Posse auflöst und uns alles gemeinlaute Lachen, alle Grobheiten und Unmöglichkeiten vergessen läßt. Der ganze lebensprühende Dickens ist schon da in der köstlichen Cockneyszene des zweiten Kapitels ohne das üble Pathos, die künstlerisch zweifelhaften melodramatischen Einlagen und die sozialpolitische Tendenzmache seiner ehrgeizigen Jahre. Wir finden also schon hier die überzeugende Wirklichkeitsdarstellung einer unmöglichen Menschheit. Samuel Pickwick selber, der edle, hilfreiche und gute, philosophisch erhabene, ehrwürdige Präsident einer gelehrten Gesellschaft, der des Nachts über die Gartenmauer einer Mädchenschule klettert, ertappt und in die Rumpelkammer eingesperrt wird, der so viel Punsch

Tafel VII.



Charles Dickens
(Nach dem Bildnis von Daniel Maclise)



trinkt, daß er auf seinem Schiebkarren einschläft und schließlich im Pferdering landet, ist ein Ding der Unmöglichkeit. Nicht besser steht es mit seinen Freunden, mit dem Tolpatsch Winkle, der immer wieder auftritt, wenn die Posse am lautesten spielt, wenn ein Pferd störrig wird und durchbrennt, wenn eine Flinte losgeht, ohne daß man sie berührt, und statt des Jagdvogels der Jagdkamerad getroffen wird, mit dem verliebten Gecken Tupman und dem Dichterling Snodgrass — ja sogar mit den beiden Wellers, dem Köstlichsten, was das Buch an Charakterisierung aufzuweisen hat, dem standesstolzen alten Straßenkutscher, der zwei Dinge haßt, die Witwen und die Methodisten, und dem jungen Sam, dem schlagfertigen cockneymäßigen Sancho Pansa dieses neuenglischen Don Quijote. Diese Gestalten mögen Puppen sein. Dennoch leben sie, weil sie wie Menschen sprechen. Und hier — in Dickens genialer Gesprächshandhabung — zeigt sich auch seine Manieriertheit der stehenden persönlichen Redensart schon voll entwickelt in dem entzückenden Schwindler, Hochstapler und Schmarotzer Mr. Jingle, der gleich im zweiten Kapitel als ewig sprechender deus ex machina gestikulierend durch die puffende Cockneygruppe hindurchpendelt, der in seinem abgetragenen, ihm zu knapp sitzenden fremden grünen Galarock mit seinen stakkatoartigen — Theodore Hook abgelauschten — Satzfragmenten ganze Geschichten in sprachlichen Zuckungen strichpunktieren kann. Die Postkutsche rollt unter dem niedrigen Toreingang des Wirtshofes hinaus und Jingle tremuliert: „Schrecklicher Ort — gefährliche Sache — letzthin — fünf Kinder — Mutter — große Dame, belegte Brötchen essend — vergaß den Bogen — Krach — Bumm — Kinder drehen sich um — Mutterkopf ab — Brötchen in der Hand — kein Mund mehr, um es hineinzutun — Familienhaupt weg — schrecklich, schrecklich!" Auch dieser Jingle ist ein Unding und doch entzückend, ein glänzender Rollenträger in Dickens' Stegreifkomödie. Ihretwegen las man und lesen wir immer noch die Pickwick Papers und ergötzen uns an den unwürdigen Situationen, in die der würdige Herr Pickwick in naiver Unschuld sich verwickelt, an der mißlungenen Wagenfahrt mit dem endlosen Scherz eröffnenden Fallenlassen der Peitsche, an dem Zusammenkrach auf der Verfolgung, an den zwanzig bereitgestellten gewaschenen Männern, denen der Parlamentskandidat die Hand drücken muß, an der Gerichtsverhandlung mit dem schlafenden Richter, der mit eingetrockneter Feder schreibt — an hundert Kleinigkeiten wie dem eigensinnigen, vom Wind fortgeblasenen Hut, dem der dicke Papa Pickwick pustend und schwitzend nacheilt, an der Brille, die er im Tumult der Kämpfe immer wieder zu retten weiß. Erst als diese Komik der Alltäglichkeit sich zu erschöpfen begann, griff Dickens nach einem etwas länger kreiselnden Motiv, Pickwicks Eheversprechung seiner Haushälterin, der Witwe Bardell gegenüber. Daraus entwickelte sich eine romanähnliche Geschichte. Der gute Pickwick, der bis jetzt bloß traumwandelnd durch das Leben ging, lernt dessen Gemeinheiten kennen und kommt vorübergehend sogar in das berühmte Schuldgefängnis im Fleet, wo er Jingle wiedersieht. Hier tönt bei Dickens zum ersten Male die pathetische Note, und das Sittenbild wird grotesk ernsthaft. Schließlich zieht sich Pickwick, nachdem seine jüngeren Freunde sich verheiratet haben, vom Klubleben zurück, der unbewußte Veranlasser von so viel herzerquickendem Lachen, das hell und kräftig in das Elend der dreißiger Jahre hinausschallt, als Charakter unberührt geblieben von den endlosen Szenen, die er durchwandeln mußte und nur mit einigen Widersprüchen behaftet, die neue, dem ursprünglichen Plan fremde Sittenbilder ihm angeklebt haben. Glücklicherweise verstummt das laute Pickwickierlachen in der ganzen späteren Dickensliteratur nicht, wo es Pathos, Melodrama und soziales Moralisieren immer wieder zu übertönen weiß.



Abb. 150. „Oliver verlangt noch mehr". Zeichnung von Cruikshank zu Oliver Twist.

Nach den Pickwickiern beginnen Pathos, Melodrama und sozialpolitische Tendenz neben der Groteske sich auf der weiten Spielbühne eines sozialen Milieu- und Abenteurerromans zu

betätigen, wo die Sittenschilderung immer, die Handlungsfreude gelegentlich eine große Rolle spielt. So entsteht zunächst Oliver Twist (1837—38), mit sozialkritischen Eingangskapiteln (s. S. 148), deren Zweck allmählich vergessen wird, weil das stärkere Schema eines nebenbei vorschwebenden Schelmen- und Abenteuerromans nach Verwirklichung drängt. Der z. T. durch die Absteckung in Monatslieferungen bedingte mangelhafte Aufbau macht sich fühlbar, verschwindet aber vor der geradezu überwältigenden Fülle der Erscheinungen, die sich hier kraftstrotzend ausleben. Blaß ist wie bei Scott der passive Held, Oliver, um so kräftiger aber erscheinen die Verbrecher, Fagin und seine Schüler Charley Bates und John Dawkins, der Schurke Monks, der fürchterliche Einbrecher Sikes, der seine Geliebte, die gute Straßendirne Nancy, grausam ermordet, weil sie sein Opfer schützte. Das Pathetische überwiegt hier gegenüber dem Grotesken, obschon der vom Aufseher mehr Suppe verlangende Oliver eines der großen Glanzstücke Dickensscher Komik ist. Prächtig wirkt auch hier die schauerliche Romantik eines dunkeln, unbekannten Londons, in dem Sikes unter dem nervös stets schneller klopfenden Taktschlag der Geschehnisse sein schreckliches Ende findet. Dickens reißt hier die Lebenselemente in die starken Effekte der Posse und des Melodramas auseinander. Darauf beruht die packende Wirkung dieses ersten Beispiels seiner volkstümlichen Romankunst. Derselbe Mangel an konstruktiver Geschlossenheit bei kraftvoller Lebensfülle begegnet uns in Nicholas Nickleby (1837—38), einem bürgerlichen Persönlichkeitsroman mit ewigen Abstechern ins Märchenland des Abenteuerlichen. Wiederum geht die ursprüngliche Sittengeißelung — der Unfug der Yorkshireschulen — bald verloren in dem Wirbelstrudel der Handlungen, in die der Held sich stürzt. Die Porträtgalerie der Sonderlinge vergrößert sich durch Newman Noggs und den Schultyrannen Squeers. Höchste Charakterisierungskunst im selbstporträtierenden Gespräch wird erreicht in der entzückenden Mrs. Nickleby. Die Unfähigkeit, Aristokraten darzustellen, dokumentiert sich zum ersten Male in den Verzeichnungen des Sir Mulberry Hawk und des Lord Verisopht. Auf Irrwegen — Richardsons Pathos erneuernd — wandelt Dickens im Old Curiosity Shop (1840—41), der fast krankhaft sentimentalen Geschichte von Großvater und Enkelin, in deren unausstehliches Pathos aber groteske Kleinwelten hineingeschoben werden als Tummelplätze reizender ‚oddities' wie des Dick Swiveller, der kleinen Marquise und des dämonischen Ungeheuers Quilp, den wir trotz allen Übertreibungen nicht gern missen möchten. Barnaby Rudge (1841), der mit dem alten Raritätenladen als Schubladenerzählung zu einem großen Rahmenwerk, Master Humphrey's Clock, gedacht war, ist ein verfehlter Kriminalroman mit glänzenden historischen Genrebildern. Martin Chuzzlewit (1843—44) bringt die Zusammenfassung seiner ganzen bisherigen Kunst. Es ist die Geschichte vom Egoismus, der sich in allen möglichen Abstufungen verkörpert, am eindrucksvollsten in Pecksniff, dem Virtuosen des Heuchelns, dem glänzenden Beispiel genialer Verlebendigung eines Lasters, dem die Kunst imposante Größe verleiht. Ihm gegenüber bezeichnet Mrs. Sarah Gamp das Höchste, was Dickens bis dahin auf dem Gebiete der ‚oddities' geleistet hat. In diese Zeit fallen auch die von sentimentalem Radikalismus angehauchten Weihnachtsgeschichten: A Christmas Carol in Prose 1843, The Chimes 1845, The Cricket on the Hearth 1846, The Battle of Life 1846, The Haunted Man 1848 mit ihrer tendenziösen sozialen „Weihnachtsphilosophie" (s. o. S. 156).

In Dombey and Son (1847—48) hat sich Dickens eine neue Aufgabe gestellt. Das Groteske und Melodramatische sollte zurücktreten vor einem schärfer geprägten Realismus und vor psychologischen Problemen. Dickens wollte zeigen, wie der stolze Kaufmann Dombey, der alles Hoffen auf sein Söhnchen Paul, das ihm bald entrissen wird, gestellt hat, seinem liebe-

bedürftigen Töchterchen seelisch langsam erstirbt. Das schmerzliche Erzittern einer zartbesaiteten Seele, die ein dreimaliges Sterben — in Mutter, Brüderchen und Vaterherz — durchschaudert, hat Dickens in immer neuen ergreifenden Klagen gesungen. Der Zusammenprall des Stolzes in Mann und Weib, in Dombey und seiner zweiten Frau, der schönen Edith, ist mißlungen. Die Stolze schweigt, nur Augen, Lippen und Stirne reden ihre stumme Sprache. Dickens ist ernstlich bemüht, modern psychologisch zu analysieren, bleibt aber an der äußeren Schale kleben und wirft kein Licht auf die Schaubühne der Seele. Ganz verfehlt ist Dombeys plötzliche Umkehr von eiskalter Herzlosigkeit zu weicher Großvatergefühlsduselei. Hier wiederholt sich die märchenhafte Scroogemetamorphose bei einem Künstler, dem die Entwicklungsidee fremd war. Glücklicherweise werden wir für diese psychologischen Unmöglichkeiten entschädigt durch köstliche Sonderlinge: Kapitän Cuttle, Kapitän Bunsby, Major Bagstock, Toots, Susan Nipper, Mrs. Pipchin, Miß Tox und Mrs. Mac Stinger, die dem psychologisch verfehlten Roman den Lebensschwung verleihen und den Meister auf der Höhe seines Könnens zeigen, das sich in dem Idyll David Copperfield (1849—50), wo alle gefährlichen Seitensprünge vermieden werden, noch einmal in voller Pracht betätigt.



Abb. 151. „Mr. Micawber". Nach einem Gemälde von Frank Reynolds, der sich in den Hauptzügen auf die Skizze von Cruikshank stützt.

David Copperfield war für die anbrechende mittelviktorianische Zeit wie geschaffen. Ein Kind der Mittelklassen arbeitet sich unter unendlichen Schwierigkeiten aus tiefster Tiefe zu wirtschaftlicher Wohlhabenheit und häuslichem Glück empor. Am Ende steht ihm ein edles frommes Weib zur Seite, deren seelische Kraft ihn geistig und sittlich stets höher führt. Hier liegt die Weihe reiner Gattenliebe, mit der sich der heilige Wille zur Arbeit, des Lebens höchstem Gehalt, verschwistert. Durch sie und in ihr belohnt sich die Tugend. So verleiblicht sich der protestantisch ernste, demokratisch behäbige Lebensausblick der englischen fünfziger Jahre in dem tüchtigen und reinen, für seine Tatkraft und Tugend reichlich belohnten David Copperfield, der im 42. Kapitel in feierlich erhabenem Stile und hohem Selbstbewußtsein seine „goldenen Regeln" — Lob der Pflicht und der ganzen Arbeit — niederschreibt und damit eine schlichte puritanische Lebensweisheit verkündet, die den braven englischen Mittelklassen eine sittlich gerichtete praktische Weltanschauung sein konnte. „Was ich im Leben zu tun versuchte, habe ich mit ganzem Herzen zu tun versucht. Nie einer Sache bloß die eine Hand zuzuwenden, wenn ich mein ganzes Selbst darauf werfen konnte, das waren meine goldenen Regeln." — Auf diesem sittlichen Hintergrund spielen sich David Copperfields Kindheit und Jugend ab, die Dickens in ein sonniges Idyll — in das wunderbare Fischermilieu der Peggotty in Yarmouth — hineingestellt hat, das er bald durch finstere Wolken verdüstern läßt. Hier konnte er seine kurze Märtyrerepisode in der Schuhwichsefabrik und andere Jugenderinnerungen verwerten, deren autobiographischer Reflex aber ja nicht überschätzt werden darf. Ein böser Stiefvater zieht wie ein Märchenungeheuer mit seiner Schwester als begleitendem bösem Geiste, alle Freuden verwelkend, in Davids Kindheit ein, und der Tod der zärtlich geliebten Mutter will sein junges Leben schier zerknicken. Doch all das wird überwunden durch Arbeit und heiliges Wollen. Taten entwickeln und ver-

schlingen sich zum spannenden Knoten. Wir hören von des armen Fischermädchens Emily Verführung, die von höherer sittlicher Gewalt an dem Schuldigen mit dem Tode geahndet wird, der in melodramatischer Aufmachung im Sturm auf tobendem Meere erscheint, um beide Rivalen, den Aristokraten Steerforth und den braven Schiffsgesellen Ham für sich zu fordern, während das Mädchen durch langes Leiden die Sünde büßt. Wir hören von einem Kampf des Helden um das edelste Weib, Agnes, mit dem Dämon Uriah Heep, in dem eine unheimliche Macht an der Arbeit ist. Schließlich Lösung mit Sieg des Tugendhelden und Vernichtung der Bösen. Die Gestalten, die diese streng sittliche Handlung durch das Goldsmithsche Idyll weitertragen, David Copperfield, Dora, Agnes, sind farblos und langweilig. Lebendig ist das schlichte Volk der Fischer, der alte Peggotty, sein Neffe Ham, die alte gute, aber ewig klagende Mrs Gummidge. Lebendig ist auch Steerforth, der liebenswürdige Verführer. Aber erst die groteske Stilisierung der begleitenden Gestalten bringt die Vollkraft der Dickensschen Vitalität: Davids exzentrische, eckige, essigsaure, innerlich aber herzensgute Tante Trotwood, die jedesmal in die Sätze gerät, wenn die Esel und ihre Treiber an ihrem Gärtchen vorbeiziehen; der schwachsinnige Mr. Dick, ihr Getreuer und Berater, den sie ernst nimmt und ernst behandelt; Davids Amme Peggotty, so dick wie treu, der bei jeder körperlichen Anstrengung, zumal bei schweren Abschiedsszenen, die Knöpfe vom Kleid springen; Mr. Micawber, der herrlichste von allen, das Genie des Mißerfolgs, die Verkörperung des Schrullenhaften und theatralisch Pompösen auf den schäbigen Pfaden des Lebens, von unerschöpflicher Herzensgüte — er verkauft seine Bettstatt, um einen Freund zu bewirten — und unverwüstlichem Optimismus, ebenso überzeugend lebendig wie Falstaff, und ebenso unmöglich wie er. Wie schmiegsam er in gespreizter Stellung seinen dicken, von schäbigen, knappsitzenden Kleidern umspannten Körper wiegt, auf dem der mächtige Kahlkopf in imposanter Riesenstehkragenumrahmung glänzt! Wie er auf stolzer Brust sein Monokel pendelt, den er nie benützt, die Linke auf den lustigen Stock mit verrosteten Quasten gestützt! Und wie er in sonorer Rhetorik die Kleinbegriffe der Alltäglichkeit in unendlichen Windungen umschreibt! Wie er lacht und wie er weint, der köstliche Mime auf den Brettern des Lebens! Ihm gegenüber ist Uriah Heep wieder Märchenungeheuer, der Totengräberssohn, der rothaarige, lautlos lächelnde Schurke mit der fischfeuchtkalten Hand, die falsche Schlange, die sich bei schmeichelnd demütiger Rede unheimlich vorwärtswindet. Rote Augen lauern in ihr, die, wenn sie Böses im Schilde führt, in grauenhaftes Grün umglühen. Wie freut es uns, daß dieses Reptil von dem lebensuntauglichen Micawber zur Strecke gebracht wird. Peggotty, Micawber, Heep! Wahrhaftig, hier läge Kraft genug, zwanzig Romanwelten zu durchleuchten.

In den zwei großen Romanen Bleak House (1852—53) und Hard Times (1854) versucht Dickens, sich auf der Höhe seiner Kraft zu halten. Wiederum macht sich auch hier der folgerichtige Realismus Dombeys geltend, der sich in Bleak House in der lebenswahren Gestalt des Aristokraten Sir Leicester Dedlock bekundet. Die soziale Kritik einer öffentlichen Einrichtung, des hohen Chancery Gerichtshofes mit seiner Schlepptaktik, ist kunstvoll in die Architektur des ganzen Romans eingeplant. Die Court of Chancery steht als ragender Tempel in der Mitte. Vermodernde Rechtspriester thronen drinnen. Schweigen und ewige Erstarrung hauchen ihren giftigen Atem hinaus und ertöten die Hoffnung der wartenden Menschheit. Der große Erbschaftsprozeß wird eingestellt, da die Kosten des Verfahrens das ganze umstrittene Vermögen verschlungen haben. In dem ernsten Buch Hard Times wird der Ehescheidungsprozeß zum leitenden häuslichen Motiv und die moderne Fabrikstadt Coketown mit ihren widerstreitenden Kräften des Individualismus und Sozialismus zum lebendigen Schauplatz, dem Dickens seine eindrucksvolle organische Plastik verliehen hat. Statt des Schattens rauschender Wälder und des sommerlichen Summens von Insekten werfen die Maschinen von Coketown gleich melancholischen wilden Elefanten das regelmäßige Auf und Ab ihrer müden Häupter als Schattenrauschen an die Wand und lassen unaufhörlich ihre Kolbenstangen schwirren und ihre Räder surren. Die hohe groteske Komik gelingt Dickens nicht mehr in vollem Maße. Bedenklich ist der Abstieg in Little Dorrit (1857—58), das in dem Bild des „Königlichen Umständlichkeitsamtes" das verknöcherte englische Verwaltungssystem geißelt. Aber gewaltig rafft sich Dickens wieder auf in A Tale of Two Cities (1859), diesem bei ihm einzig dastehenden Beispiel der ernsthaften Muse, das uns in Carlylescher Beleuchtung auf

symbolisch historischem Hintergrunde die beiden Städte London und Paris zur Zeit der französischen Revolution in lauten Farben hinmalt. Eine tiefe Stimme erzählt in anhaltendem Atem. Dickens ist mehr und mehr zum genialen Erfinder episch entwicklungsreicher Motive geworden. So stellt sich Great Expectations (1860–61) mit seiner Fülle lebensüberzeugender Gestalten — Abel Magwitch, Pumblechook, Joe Gargery, Jaggers, Wemmick — David Copperfield zur Seite, den es aber als Erzählung, in der Schrecken, Humor, Phantasie und Wahrheit die Türme bauen, überragt. Our Mutual Friend (1864—65) mit dem Themsefluß als fühlendem Überwesen und das Fragment The Mystery of Edwin Drood markieren einen sanften Abstieg, den der Tod abgebrochen hat.

"How should you like to grow up a clever man, and write books?" said the old gentleman.
"I think I would rather read them, Sir" replied Oliver.
"What! Wouldn't you like to be a book-writer?" said the old gentleman.
Oliver considered a little while, and at last said he should think it would be a much better thing to be a bookseller; upon which the old gentleman laughed heartily, and declared he had said a very good thing, which Oliver felt glad to have done, though he by no means knew what it was.
Vide Oliver Twist in which the old gentleman does not say, though I do, that Chapman and Hall are the best of booksellers past present or to come; and my trusty friends. Which I give under my hand for the benefit of Edward Chapman, his book, this fourteenth day of November 1839.
Witness Boz. Charles Dickens

Abb. 152. Dickens' Widmung in einem Exemplar der „Pickwick Papers" an Edward Chapman. (Aus Bookman 1911/12.)

Des Dichters schöpferische Kräfte gleichen oft den zur Norm abgeschwächten Manien der Wahnsinnigen. Bei Dickens denken wir an Monomanie und Hysterie. Er ist der Meister des Details. Hundert scharfe Momentaufnahmen der Kleindinge des Lebens wirft er vor uns hin, ohne je das Ganze zu geben. Nicht auf die weite Totalität geht sein Blick. Er heftet sich in aller Schärfe an tausend Einzelerscheinungen an, denen er nur einen bestimmten, meist grotesken Einzelzug abguckt, um durch ihn die ausgeglichenen Wirklichkeitsumrisse zu Karikaturen zu verstrecken. Doch damit ist schon viel gewonnen. Mag seine Kleinwelt uns bloß phantastisch angrinsen und anschielen, selbst die Grimasse kann nur dem Lebendigen entquellen. Nicht vergeblich sank Dickens nach Vollendung kritischer Romankapitel erschöpft zusammen, hatte er doch ohne Schonung und Zurückhaltung die Fülle seiner Lebenskraft in seine Phantasieobjekte hineingeschleudert. So kommt es, daß bei ihm alles, selbst das Kleinste, lebenslaunisch lacht und weint. Seine Natur lebt. Die schwarzen Augen des kleinen Rechts-

anwalts des Mr. Pickwick glitzern und blinzeln zu beiden Seiten seiner neugierigen Nase, als wollten sie hinter ihr ein beständiges Guckspiel treiben. Der Arm der Amme Peggotty ist so hart und rot, daß die Vögel viel eher ihn als einen Apfel hätten anpicken müssen. Launisch haust der Wind und rüttelt wütend und eigensinnig an allem Stofflichen und Lebendigen. Aber auch die Menschheit lebt bei Dickens. Seine Individualcharaktere gehen durch restlose Gleichwerdung auf in Gestus, Wort und unbewußter Gewohnheitshandlung eines einzigen — vielleicht der Wirklichkeit entnommenen — grotesken Augenblicks, den der Dichter durch tausendfache Multiplizierung zu eigenartigen, kraftvollen Sonderleben steigert, die nun allerdings in ihrer Monomanie und Übertreibung der Wirklichkeit nicht mehr entsprechen. Dickens sieht seine Personen von Anfang an in diesem bestimmten Gesichtszug und Gestus, der alle andern, in Wahrheit ebenso gut vorhandenen auffrißt.

Miß Tox neigt ihr Haupt seitwärts, den Vetter Feenix tragen die Beine gegen seinen Willen eigensinnig fort, Kapitän Bunsby hat ein fixes und ein drehbares Auge nach dem Vorbild gewisser Leuchttürme. Spricht er in London, so bleibt sein Blick stets nach dem fernen Grönland gerichtet und seine Stimme lebt für sich in der Tiefe, gleichsam getrennt von seinem Körper, der sie nur begleiten darf. Major Bagstock ist violettes Gesicht mit Krebsaugen, Kapitän Cuttle glasierter Steifhut, Gesichtsknötchen und Eisenhaken am rechten Stumpfarm. Mit dem Hut auf dem Kopf kocht, ißt, liest und denkt er; in der Freude erglühen seine Hitzknötchen und erbleichen bei Schicksalsschlägen. Unablässig aber schwingt sein Haken, drückt Freunden und Feinden die Hand, wirft Damen Küsse zu, scheitelt sich das Haar, röstet als Gabel Brotscheiben im Feuer, ruht bei schwerem Nachdenken im Munde, um den Kapitän fiktive Fingernägel beißen zu lassen. Carker schließlich (in Dombey and Son, dem wir alle bisherigen Beispiele entnommen haben) ist nur Kiefer und Zahn. Wenn seine scharfen Sinne forschend spielen, lächeln seine langen, blendend weißen Zähne. Durchbohrt sein prüfender Blick die Tiefe, so legt er ein Auge in jeden Zahn hinein. Liest er einen Brief, so läßt er auf jedes einzelne Wort jeden seiner Zähne wirken. „Mr. Carker ... erledigte eine Menge Geschäfte im Laufe des Tages und ließ seine Zähne auf eine Menge Menschen wirken. Im Kontor, auf dem Hofe, auf der Straße, auf der Börse glitzerten sie. Und als die sechste Stunde kam und mit ihr Mr. Carkers Brauner, da stiegen sie zu Pferde und ritten leuchtend die Straße herauf."

Alle diese Gestalten haben eine Schrulle, ja noch mehr, sie sind deren Verleiblichung. Dickens stellt diese in Figuren verkörperten monomanischen Multiplikationen in das wirkliche Leben hinein und läßt sie sprechen. Aber wie? Regelmäßig geben sie dieselben stehenden Redensarten von sich. Major Bagstock spricht von sich selber in der dritten Person: Joseph ist teuflisch schlau; Joseph wurde dem Herzog von Cambridge vorgestellt. Kapitän Cuttle wartet auf mit seinem „Steh ab" und „Kopf gegen den Wind und wir fechten es durch", Toots, der schwachsinnige, aber herzensgute Stutzer mit seinem „Es hat nichts zu bedeuten". Diese Formeln tauchen leitmotivartig auf und unter und bauen in einem bestimmten Charakter stilbefehlend seinen persönlichen Redegang aus, der folgerichtig durch den ganzen Roman beibehalten wird und in bewunderungswürdiger, unerschöpflicher Phantasiefülle das eine Leitmotiv in der nun einmal gegebenen Stilrichtung immer neu und überraschend endlos variiert. So hält die Einheitlichkeit von Gestus und Rede in stets stärker werdenden Einzellinien die Züge der Gestalt fest. So wird Dickens zum unerreichten Meister der lebendigen, indirekten Charakterisierung einer unmöglichen Menschheit, die in wirklicher Umgebung sich auf ihre Weise toll und voll auslebt. Sie hüpft und zuckt vor uns hin, gestikuliert und spricht unaufhörlich.

In dieser Verlebendigung der Einzelattribute erkennen wir den Ausfluß Dickensscher Monomanie, die auch sonst an der Arbeit ist, wenn z. B. der persönliche Einzelzug in grotesker Stilisierung auf die örtliche Umgebung ausgedehnt wird.

Das Ticktack der Fluruhr nimmt die feierlich ernsten Worte des Pedanten Blimber auf: „Wie gehts meinem kleinen Freund?" Das Wörterbuch des geistesschwachen Blitherstone ist durch beständigen Gebrauch wassersüchtig geworden und gähnt weit geöffnet, als könnte es keine weiteren Belästigungen ertragen.

Der eiskalte Mr. Dombey erhält in erzwungener Anfühlung seines Milieus die gewünschte frostdurchkühlte Umrahmung. Kalt ist die Taufe seines Söhnchens. Kalt ist das Zimmer, kalt der Empfang der erfrorenen Gäste. Dombey selber ist der Herbstwind, der draußen die Blätter verdörrt. Schaufel und Schüreisen sind seine nächsten Verwandten. Steif stehen in Reih und Glied die Bücher auf den Regalen, als wollten sie erfrieren. Kalt ist alles in der Kirche bis zum Pfarrer hinan. Kalt ist das Taufessen, eiskalt der Champagner, bleikalt der Kalbsbraten. Dombey selber hätte man am besten unter der Bezeichnung „gefrorener Gentleman" als neuen Kaufsartikel in einer russischen Marktbude aufhängen können. Der mathematische Tatsachenmensch Gradgrind (in Hard Times) hat ein rechteckiges, mathematisches Gesicht, rechteckige Finger und recht eckige Schultern. Vor ihm sitzen in einem rechteckigen Schulzimmer die Schulkinder gleich Gefäßen, denen er die Tatsachen eingießen kann. Wir betreten Gradgrinds Haus, das groß und rechteckig ist, Säulenhallen verdunkeln die Fenster wie seine Brauen die Augen. Wir betrachten die Stadt Gradgrinds, die ebenso häßlich und mechanisch aussieht wie Gradgrind selber.

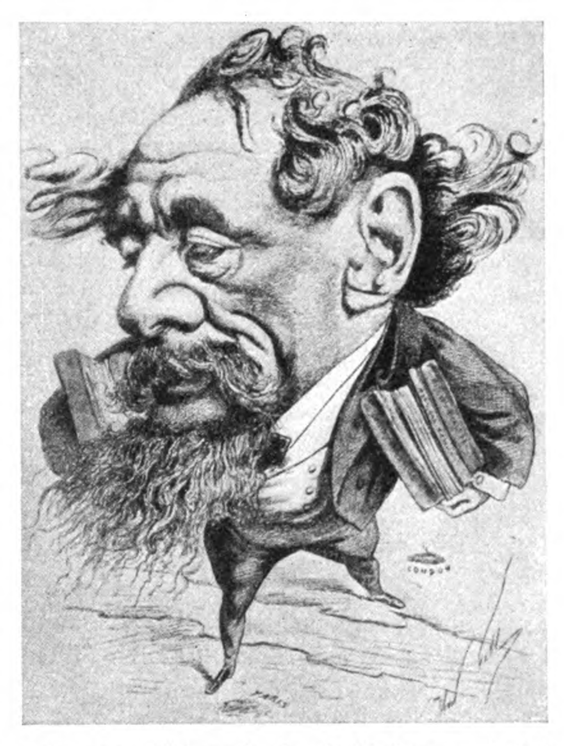


Abb. 153. Dickens in der Karikatur von André Gill (Eclipse, 14. Juni 1868).
Dickens eilt von London nach Paris, um vorzulesen.

Monomanie! Der Monomane verrät sich ferner in der häufigen Verwendung von Zwangsvorstellungen, die von seinen Charakteren in die Außenwelt verlegt werden.

Auf Walter Gay (in Dombey) lastet der Verpfändungsgedanke, unter dessen Schwere das alte Londoner Straßenbild sich plötzlich ändert. Alle Häuser tragen in großen Lettern den Vollstreckungsbefehl des Amtmanns auf der Stirne; selbst die Kirchen und der Himmel haben ihn in sich aufgenommen. Der alte Dombey erblickt nach seinem Eheskandal das Gespenst der öffentlichen Meinung im Antlitz aller Freunde, in den Porträten an der Wand, in der Gipsfigur des alten Pitt auf dem Bücherschrank. Begreiflicherweise gelingt Dickens besonders gut die Darstellung wirklicher typischer Monomanen wie die des Berufsdiebes Fagin und der alten Hexe Mrs. Brown, deren ganzer Vorstellungskreis nur von dem einen Gedanken des Verderbens ihrer schönen Tochter und ihres Vernichters Carker erfüllt wird. Von geradezu tragischer Wucht ist die Wiedergabe der Zwangsvorstellungen des Mörders Sikes, der von dem durchdringenden Augenpaar seines Opfers Nancy verfolgt wird, dem er ewig fliehend nicht mehr entrinnen kann.

Hand in Hand mit der Monomanie geht bei Dickens die Hysterie. Unvermittelt schlägt himmelhohes Jauchzen in weinerliches Pathos um. Das Zarte, Weiche, Gute, Herzliche und Freundliche wird von den bösen, brutalen, häßlichen Lebensgestalten gefoltert und gepeinigt, und der Dichter deklamiert in unbeabsichtigten Blankversen und weint darüber und wünscht, daß wir mit seinen Tränen die unsrigen mischen. Später allerdings tröstet er uns wieder, wenn er zeigt, daß am Ende alles gut wird.

Beides, Monomanie und Hysterie, sind die ins Übertriebene gesteigerten psychologischen inneren Formen von Märchen und Melodrama, deren Einfluß auf die Dickenssche Kunst unverkennbar ist.

Der stehende Einzelzug und die stereotype Rede entspringen dem Märchen und dem Volksdrama, wo der König immer eine Krone trägt, Robin Hood immer guter Dinge ist, Bogen und Horn an seiner Seite hat, wo der Teufel immer brüllt, der Stiefvater immer tyrannisch, der Soldat immer prahlerisch ist. Dickens wiederholt die ständigen Züge und die stehenden Stichworte so häufig wie im Lustspiel, wo die folgerichtige

Wiederholung schließlich komisch wirkt. Aus orientalischem Märchenland wandeln die Ungeheuer in Menschengestalt in seine Realistik hinüber: der unheimliche Uriah Heep, die rotäugige Schlange, der schreckliche, bucklige Zwerg Quilp, der siedendheißen Rum verschluckt und Eier mit der Schale frißt. Melodramatisch sind die Situationen. Walter Gray, der totgeglaubte, kommt durch wunderbare Rettung zurück und fällt der ahnungslosen Florence in die Arme. Dieselbe dramatisch ernsthafte Gruppierung ist vorher ins Possenhafte umgebogen, wo Miß Tox, durch die Nachricht von Mr. Dombeys zweiter Heirat betroffen und betäubt, an der Türe ohnmächtig zusammensinken will und im nächsten Augenblick in den Armen eines soeben eintretenden Negers liegt. Dickens hatte die Pseudokunst des Melodramas vollständig in sich aufgenommen. In seiner Jugend begeisterte er sich an Charles Mathews, einem berühmten Solospieler, der alle möglichen Typen des niedrigen Dramas, die komischen Ausländer, Franzosen, Iren, Schotten, die betrunkenen Bauern, Quäker, alten Jungfern, hilflosen Polizisten, Sonntagsjäger, improvisierte. In seinen noch erhaltenen Szenarien wechseln Freud und Leid mit überraschender Schnelligkeit. Sensationelle und sentimentale Szenen werden vorgeführt: Jagdfeste, Gefängnisszenen, Schiffbruch an felsiger Küste, Mordtat im Gewitter. Bösewichter werden belauscht, alte Freunde und Gegner treffen sich in unwahrscheinlichen Situationen.

Diese Elemente hat Dickens pathetisch grotesk gesteigert und mit seinem lebendurchglühten Realismus vermengt.

Seine Romane sind wie die Victor Hugos in dramatische Szenen aufgelöste realistische Märchen. Wir leben in dem London der Wirklichkeit, unter den Cockneys der Neuzeit. Aber die ganze Welt, in die wir hineinversetzt werden, ist etwas Phantastisches. Menschen wie Kapitän Cuttle und Mr. Micawber sind Unmöglichkeiten. Und doch sind sie lebendig. Hundert Lebenskräfte gucken aus ihnen heraus und lachen in hundert Tönen. Die Unmöglichen hat Dickens lebendig gestaltet, die Möglichen — eine Florence, eine Agnes, einen David Copperfield — malt er verschwommen und verwässert. Mag groteske Bewegung und Schrulle in soundsovielen Gestalten einseitig den vitalen Schwung empfangen haben, sie laufen unentwegt in das Leben selber und in unser Dasein hinein, wo sie uns oft sympathischer erscheinen als die wirklichen Menschen des Alltags.

XXVIII. THACKERAY.

William Makepeace Thackeray entstammte einer Familie, die seit zwei Geschlechtern mit Indien aufs engste verknüpft war. Sein gleichnamiger Großvater, der „Elefantenjäger", verwaltete während zehn Jahren ein wildes Gebiet in Indien und ließ sich später in Hadley in Middlesex nieder. Seine Gattin Amelia Richmond Webb, die Tochter eines englischen Obersten in Indien, brachte nach des Dichters eigenem Zeugnis Witz und Geist in die Familie. Deren Sohn Richmond zog schon sechzehnjährig im Zivildienst der ostindischen Gesellschaft nach Indien und beschäftigte sich in seinen Mußestunden gerne mit Skizzieren und Zeichnen. Noch jung, vermählte er sich mit Anne Becher, einer der bekannten Schönheiten Kalkuttas. Sie gebar ihm 1811 einen Sohn, der nach seinem Großvater William Makepeace getauft wurde. Dies ist Thackeray, der Romandichter. Schon mit dreißig Jahren wurde der Vater an Bord eines Schiffes vom Fieber weggerafft. Die schöne Witwe aber blieb nicht lange verlassen. Wenige Jahre später wurde sie von dem reichen und jovialen Major Carmichael-Smyth als junge Frau heimgeführt. Der kleine sechsjährige Knabe aber hatte schon vorher seine Weltreise angetreten. Er fuhr nach England, wo er zunächst in Fareham in Hampshire bei einer Verwandten untergebracht wurde. Fünf Jahre später folgten ihm die Eltern nach. Unterdessen war er groß genug geworden, um eine öffentliche Schule zu besuchen. Er ging nach Charterhouse School, deren unfreundliche Karikatur Thackeray in der Slaughter House School seines Pendennis hinterlassen hat, während die Grey Friars seines schönen Romans The Newcomes das von aller Bitterkeit gereinigte freundlichere Bild der Schule geben wollen. Hier wurde er von dem tyrannischen Schuldirektor Dr. Russell wegen angeblicher Faulheit und Abneigung gegen das Griechische täglich angeschrien. Hier schlug sich der kräftige, hochgewachsene, hübsche Junge mit seinen Schulkameraden im Faustkampf, dessen unauslöschliche Spur er später als breitgeschlagene Stumpfnase durchs Leben trug. Hier parodierte und karikierte er seine Lehrer zum Entzücken der Mitschüler. Mit sechzehn Jahren kam die Schulzeit zu Ende. Er kehrte ins Elternhaus in Ottery St. Mary zurück, wo ihn sein Stiefvater auf die Cambridger Universitätsaufnahmeprüfung vor-



William Makepeace Thackeray
Nach der Kreidezeichnung von E. Goodwejn Lewis
(Aus Bookman 1911)



bereitete. Dabei las er begeistert die englischen Romantiker, Byron und Thomas Moore, Jane Porters Thaddeus of Warsaw und Walter Scotts Romane, führte ein gesundes, fröhliches Leben und ritt auf seiner Stute Rebecca im Lande herum. Mit 18 Jahren kam er (1829) nach Trinity College in Cambridge. Ernsthaftes Studium lag ihm fern. Als Tennyson mit seinem Preisgedicht Timbuctoo den Sieg errang, schrieb Thackeray eine köstliche Parodie über das gleiche Thema mit grotesken gelehrten Anmerkungen für die komische Studentenzeitung The Snob, die er damals mit Freunden herausgab. Schon nach einem Jahre verließ er die Universität, um durch Reisen seine Erziehung abzuschließen. Er begab sich nach Godesberg und Bonn und von dort nach Weimar, wo er den Winter über (1830—31) verblieb. Hier weilte er gerne. Er erschien öfters am herzoglichen Hofe in militärischer Uniform und verbrachte die übrige Zeit im Theater, Schauspiel und Oper bewundernd, sich oft verliebend — in die Amalia von X! — und wieder entliebend, oder „auf dem Sofa ruhend, Romane lesend und träumend". So sagt er scherzend. In Wirklichkeit beschäftigte er sich ernsthaft mit der deutschen Literatur, las Goethes Faust, Wahlverwandtschaften und Leiden Werthers, Schillers Dramen, E. T. A. Hoffmanns Erzählungen, Uhlands, La Motte-Fouqués, Körners und Chamissos Gedichte. Einmal wurde er von dem alten Goethe empfangen, über den er später in Worten tiefster Ehrfurcht sprach. Deutschland und Weimar gehörten zu seinen lieblichsten Erinnerungen, auf die er in seinen Werken immer wieder zurückgreift, wo er freundlich, nie verletzend spöttelt und lächelt. Er weiß vom Rhein zu erzählen in The Legend of the Rhine (1845), der Parodie einer ihm durch Alexander Dumas vermittelten deutschen Sage, Othon l'Archer, mit komischen Einlagen, einem grotesken Tournier und köstlichen Anachronismen. In Mark Twainschem Geiste gibt er uns in The Kickleburys on the Rhine (1850) eine komische Reisebeschreibung. Weimar bringt er wieder in den letzten Teilen von Vanity Fair als Pumpernickel und als Kalbsbraten-Pumpernickel in den Fitz Boodle Papers, wo er sich in harmlosen Witzen über den kleinen Herzog und die vielen Orden und Titel ergeht. Die schönen Tage von Aranjuez waren bald vorüber, und der zwanzigjährige Thackeray mußte daran denken, sich endlich auf einen ernsthaften Beruf vorzubereiten. So sehen wir ihn 1831 im Hare Court des Middle Temple als juristischen Volontär in der Kanzlei des Mr. Tapell auf hochbeinigem Stuhle sitzen, Urkunden abschreiben und zwischenhinein im Versteckten immer wieder Skizzen und Zeichnungen machen. Doch behagte ihm diese Tätigkeit nicht, und als er im folgenden Jahre in den Besitz eines ansehnlichen Vermögens gelangt war, zog er nach Paris hinüber, um in einem Künstleratelier zu arbeiten. Er wollte Maler werden und schien auf bestem Wege zu sein. Er kopierte einen Watteau im Louvre, einen Lucas von Leyden in der Bibliothèque du Roi, war entzückt über seine schnellen Fortschritte und schwelgte in den Freuden eines künstlerischen Zigeunerlebens. Aber das Erwachen kam bald und mit ihm die Einsicht, daß ihm hohes künstlerisches Schaffen versagt sei. So ertastete er sich langsam den Weg zur Literatur und wurde zum Romandichter, der als gewandter Federzeichner seine Werke selber illustrierte. Er mußte Geld verdienen; denn er hatte — etwa 1833—34 — sein ganzes Vermögen von 400 000 Goldmark verloren, z. T. auf Anraten seines Stiefvaters durch unglückliche Anlage in einer indischen Bank, die bald verkrachte — die Episode wird in den Newcomes wirkungsvoll verwertet — z. T. aber auch durch Karten- und Würfelspiel, dem er leidenschaftlich ergeben war. Elegante Berufs-

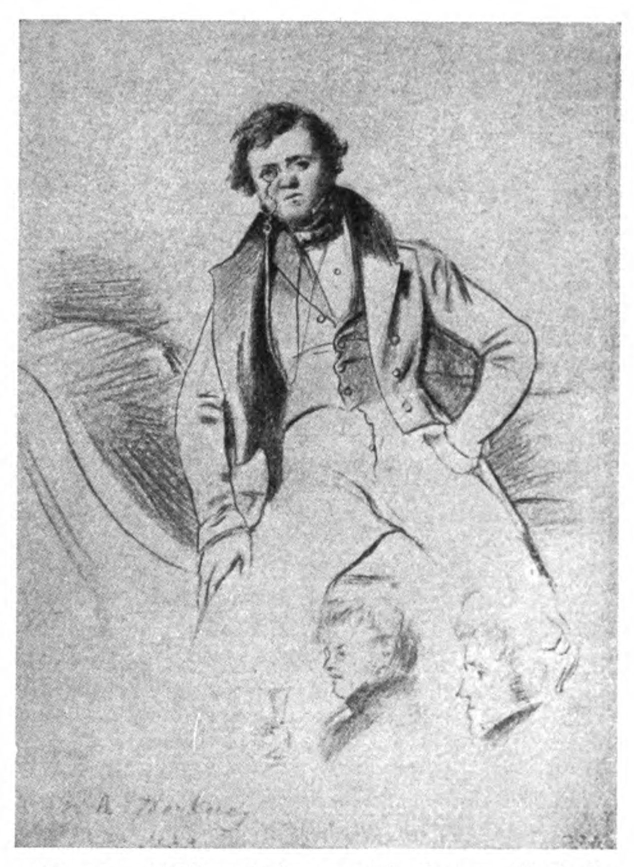


Abb. 154. William Makepeace Thackeray. Nach der Zeichnung von Daniel Maclise. (Aus Bookman, 1908/9.)

schwindler sogen ihn aus, ein Gauner allein nahm ihm beim écarté-Spiel 1500 £ ab. Nicht vergeblich konnte Thackeray in seinen Yellowplush-Memoiren die Geheimnisse und Kniffe der Kartenbetrüger mit der überlegenen Ironie nüchterner und erschöpfender Sachlichkeit darstellen. Nicht vergeblich tritt in fast allen seinen Geschichten die Spielgaunerei als wirksames Motiv immer wieder auf. Welche Erbitterung lag für ihn in dem Verlust seines Vermögens durch leichtsinniges Spiel. Und doch wieder! Was für ein Ansporn zu neuer ehrlicher rastloser Tätigkeit!

Das Umschwenken zur Literatur wurde ihm erleichtert durch seinen Stiefvater, der 1833 mit ihm zusammen eine Zeitung, The National Standard, angekauft hatte, für die Thackeray als Pariser Mitarbeiter tätig war. Dadurch steuerte er ins journalistische Fahrwasser und konnte, als sein eigenes Blatt schon im Februar 1834 einging, seine Arbeit im Dienste anderer Zeitungen fortsetzen. Noch halbwegs im Künstlertraum befangen, veröffentlichte er 1836 die acht satirischen Zeichnungen „Flore et Zéphyre". Unterdessen hatte ihn (1836) sein wohlwollender Stiefvater als Pariser Korrespondenten seiner neu gegründeten Zeitung, The Constitutional, unter so günstigen Bedingungen angestellt, daß Thackeray seine Verlobte Isabel Shawe, die Tochter eines irischen Obersten, zum Traualtar führen konnte. Da ging nach sechs Monaten die neue Zeitung ein, und der mittellose Thackeray mußte auf Tod und Leben schreiben und zeichnen. So entstanden Skizzen, Novelletten, Balladen, Besprechungen, die er hier und dort unterzubringen wußte. Bald fand er Eingang im literarischen Kreise des gastfreundlichen Fraser in London, für dessen Zeitschrift, Fraser's Magazine, er einige köstliche Balladen, darunter The great Cossack epic of Demetrius Rigmarolovicz, und eine Reihe von Erzählungen schrieb: die berühmte Yellowplush Correspondence 1837–38, Catherine 1839–40, A Shabby Genteel Story (1840), The History of Samuel Titmarsh and the Great Hoggarty Diamond (1841), The Fitz-Boodle Papers (1842–43). Bald trat er auch in engere Berührung mit dem großen Meister der Karikatur, George Cruikshank, für dessen Comic Annual er den Stubb's Calender or the Fatal Boots (1839) und Barber Cox (1840) lieferte, während er dem New Monthly Magazine 1838 The Life of Major Gahagan und 1840 The Bedford Row Conspiracy beisteuerte. Dazu veröffentlichte er in Buchform die drei Character Sketches 1839, mit Captain Rook and Mr. Pigeon an der Spitze, das Paris Sketch Book 1840 und — als Ergebnis einer Reise in Irland — das Irish Sketch Book 1843 (beide angeblich von Mr. Titmarsh geschrieben). Im folgenden Jahre bot sich ihm eine glänzende Gelegenheit, den nahen Orient zu sehen, als die Peninsular and Oriental Company ihm eine Freikarte zu einer Fahrt von London nach Kairo gab, die ihn über Konstantinopel und Jerusalem führte und deren Eindrücke er in ein witziges Buch voll der feinsten Beobachtungen zusammendrängte: Notes of a Journey from Cornhill to Grand Cairo by Mr. M. A. Titmarsh (1846). Während der Fahrt schon arbeitete er an einem Meisterwerk, The Luck of Barry Lyndon, das 1844 in Fraser's Magazine erschien. Alles, was Thackeray bis jetzt geleistet hatte, selbst der feine Barry Lyndon, machte keinen Eindruck. Der durchschlagende Erfolg kam erst durch die Snob Papers, die ein Jahr lang (1846–47) durch die Nummern eines bekannten Witzblattes gingen, dem Thackeray als Zeichner und Schriftsteller schon seit 1842 kleinere Beiträge — Mrs. Tickletoby's Lectures on English History (1842), Jeames's Diary (später The Diary of C. Jeames de la Pluche genannt) 1845–47 und die ergötzlichen Ballads of Policeman X 1845 (fortgesetzt 1848 und 1850) — geliefert hatte, nämlich Punch. Mit den Snob Papers begann endlich die Welt aufzuhorchen, und wie dann 1847–48 der große Roman Vanity Fair in Lieferungen erschien, da jubelte ihm alles begeistert zu. Thackeray war endlich am Ziele. Blickte er zurück, so sah er hinter sich eine lange Kette bitterer Enttäuschungen nicht nur im beruflichen, sondern auch im häuslichen Leben. Von den drei Mädchen, die seine Gattin ihm schenkte, starb das zweite als zartes Kindchen. Bei der Mutter machten sich die Anzeichen einer Geisteskrankheit bemerkbar. Sie wurde auf immer versorgt und der Haushalt auf zwei Jahre (1844–46) aufgelöst. Die Mädchen gingen zu den Großeltern nach Paris. Der Vater vertauschte das Familienheim mit dem Klub. In jenen Tagen bekannte sich Thackeray zu einem roten Jakobinismus, den er später wieder ablegte. „Ich möchte, alle Menschen wären gleich und diese verdammte Aristokratie zerflogen in die vier Winde", schreibt er 1840 an seine Mutter. Dann kamen wieder heiterere Tage in glücklichem Zusammenleben mit den Kindern in Kensington. Hier schrieb Thackeray seine großen Romane Pendennis (1850), Esmond (1852), The Newcomes (1855), The Virginians (1859). Sie und das Cornhill Magazine, als dessen Herausgeber er 1860–62 amtete, brachten ihm ein gutes Einkommen, aber noch lange kein Vermögen. Der früh alternde Dichter suchte deshalb auf anderem Wege, seinen Kindern eine sorgenfreie Zukunft zu sichern. Er hielt 1851 in London über die englischen Humoristen des 18. Jahrhunderts Vorträge, die er in der Provinz und 1852 in Amerika mit glänzendem Erfolg wiederholte. Reich kehrte er zurück und trat 1855 eine zweite Vortragsreise in den Vereinigten Staaten an. Diesmal sprach er über das pikante Thema der vier George

und schnitt wiederum glänzend ab. Er war nun so reich, daß er sich in Kensington Palace Garden ein prächtiges Herrschaftshaus bauen lassen konnte, in das er ein Jahr vor seinem Tode einzog. Seine Gesundheit war schon längst erschüttert. Er litt periodisch an Krämpfen, und so kam am heiligen Abend 1863 das plötzliche frühe Ende, bevor er seinen letzten großen Roman Denis Duval vollenden konnte. Thackeray war von riesengroßer, prächtiger, breitschultriger Gestalt mit mächtigem Haupte, hoher Stirn, üppigem Haar, rosigen Wangen, klugen blauen Augen hinter Brillengläsern und einem sonnigen Lächeln.



Abb. 155. Thackeray und seine Tochter Anne, die spätere Mrs. Ritchie. Nach einer Zeichnung des Dichters.
(Aus „The Works of W. M. Thackeray", Biographical Edition, London 1898.)

Thackerays Lebenserfahrung brachte es mit sich, daß er sich mit besonderem Geschick in die Eigenart einer gewissen Menschensippe zu versenken vermochte, in die Seelenverfassung der Schelme und Gauner, denen er selber in jungen Jahren zum Opfer gefallen war. Fieldings pikareske Kunst mit ihrem weisen und gerechten Lachen zeigte ihm, wie eine antiheroische Menschheit plastisch gestaltet und seelisch entwickelt werden konnte. So kommt es, daß Thackerays frühe Romandichtung und Erzählungsliteratur ausschließlich der pikaresken Gattung angehört. Seine Einfühlung in die Psychologie der Schelme und Strolche war so vollkommen, daß er innerhalb der richtig erkannten Grenzlinien ihres Gefühls- und Seelenlebens ihr Denken und Handeln individualisieren und menschlich überzeugend dramatisch sichtbar machen konnte. Die Schelme stuften sich für ihn sippenmäßig und von da wieder individuell unendlich ab. Er sah auch hier Herren und Knechte.

So läßt er in den Yellowplush Memoiren einen halbschurkischen Lakaien die Schandtatenchronik seiner beiden Herrengauner — des Pseudoadligen, des eleganten Schneiders Altamont und des Lord Deuceace — erzählen, die in einer ergötzlich willkürlichen Orthographie zugleich ein enges Schelmenweltanschauungsbild vor uns hinmalt. Thackerays folgerichtig festgeschraubte Einstellung seines geistigen Sehens auf den einseitigen Fernblick des Gauners ist von unwiderstehlicher burlesker Wirkung. Deuceaces Spiellaster und gaunerische Ausbeutung unschuldiger Opfer, seine Spürjagd auf eine reiche Erbin sind abstoßend, noch abstoßender ist die Überlistung durch den eigenen gemeineren Vater. Aber auf Yellowplushs fehlerhafte Geistesplatte geworfen, zersetzt sich das ganze Bild in eine drollige Licht- und Schattenkarikatur.

In Catherine, der Geschichte einer Mörderin des achtzehnten Jhhs., hört die burleske Wirkung auf. Das Lachen vergeht uns. Es erklingt statt dessen grob und laut aus den rauhen Kehlen der abgefeimten Schurken, die Thackeray auf einem mit meisterhafter Sachlichkeit aufgezimmerten historischen Schauplatz spielen läßt als satirische Antimimen zu Ainsworths und Lytton-Bulwers unwahren sentimentalen Verbrecherhelden. In dieser scheinbar uninteressierten Objektivität voll abstoßender Schauerlichkeit ist Thackerays eigene ablehnende Stellungnahme winzig fein enthalten. Sie drückt sich deutlicher und offener aus in The Great Hoggarty Dia-



Abb. 156. Eine Selbstkarikatur Thackerays. (Aus Biographical Edition.)

mond, wo feinere Gaunerstücke, die Gemeinheiten eines Finanzschwindlers in Handlung umgesetzt und immer wieder satirisch beleuchtet und erörtert werden. Thackerays Ironie spricht uns nicht allein in der objektiven Darstellung indirekt an. Sie drückt sich auch unvermittelt in chorusartigen Sentenzen und Kommentaren aus. Und zur Ironie gesellt sich das Pathos. Dem unschuldigen Titmarsh, der für die Sünden anderer im Gefängnis büßen muß, ist soeben ein Kind geboren worden, das im allgemeinen Familienelend nicht gedeihen kann und nach ein paar Wochen stirbt. Hier dachte Thackeray an den Tod des eigenen Kindes und weiß so seine Leser bis zu Tränen zu rühren. Ironie und Mitleid, die beiden Gegenpole Thackerayscher Psyche, kommen hier nacheinander zum Wort.

Nur noch einmal legt Thackeray den Standort des Lebensausblicks unmittelbar in die Gaunerseele hinein, in Barry Lyndon, wo er sich in einer Icherzählung mit dem Antiheros identifiziert. Der Typus des irischen Soldatenabenteurers, wie ihn Maxwell und Lever in den englischen Roman eingeführt hatten, verkörpert sich hier in dem starken, kühnen und schönen Redmond Barry Lyndon, der im Fleetgefängnis im delirium tremens stirbt nach einem endlosen Irrgang durch den üppigsten Urwald von Geschehnissen. Ein beruflicher Kartenschwindler, ein fahrender Söldner in englischen und deutschen Diensten während des siebenjährigen Krieges, ein Fahnenflüchtiger, ein Spion Friedrichs des Großen, der in Berlin seinen eigenen Oheim bewacht, ein Glücksritter und Aussauger einer reichen Witwe, die er zur Gattin wählt und mißhandelt, bis er von ihren Verwandten eine hohe Abfindungssumme erpreßt hat, erzählt seine Lebensgeschichte wie einer, der sich selber noch achtet, da er sich innerhalb der Schranken des moralischen Gesetzes glaubt. Das Belastende seiner Schandtaten fühlt er nicht. Er erzählt sie in glänzender Beredsamkeit und beruflicher Sachlichkeit. Sein Stand ist ihm so ehrenhaft wie jeder andere. Ist nicht der Kaufmann auch ein Spieler? Sind nicht die schmutzigen Indigoballen seine Würfel, und ist nicht das Meer sein grüner Tisch? Die Ironie lächelt hier in dem alles durchblickenden Auge des Lesers, der nun allerdings nicht immer moralisch überlegen auf den Helden und seine in Auflösung begriffene unsittliche Welt herunterschaut. Denn Barry Lyndon trägt auch versöhnende Züge. In kindlicher Liebe hängt er an seiner alten Mutter. Mutig ist er bis zum Tode, und wenn er kämpfen will, geht er immer auf den Stärksten los. Er beschützt den Schwachen und bestraft den Grausamen. Helle Ironie klingt vorübergehend in dunkles Pathos um. Barrys Fülle des Erlebens hat etwas Überwältigendes, das eindrucksvolle Sittenbilder — englisches und deutsches Söldnerleben, Intrigenspiel an einem kleinen deutschen Fürstenhof — verstärken. Eine nüchterne, kraftvolle Objektivität malt hier den passenden historischen Hintergrund für die kühne, gefährliche Glücksrittergestalt, die Thackeray nach drei wirklichen Abenteurern des 18. Jhhs. gemodelt hat, nach Sir Charles Hanbury Williams, nach G. J. Casanova de Seingalt, dessen Memoiren kurz vorher (1826—38) erschienen waren und nach Andrew Robinson Stoney, dessen Biographie Jesse Foot 1810 veröffentlichte.

In den Snob Papers richtet Thackeray den Blick auf ein viel feineres Schelmentum, das er ironisch glossiert. Er schreibt den burlesken Kalender einer bestimmten menschlichen Gemeinheit, die er in zahllose Typen zerbrochen sieht. Der Gedanke, die menschliche Gesellschaft in literarischen Steckbriefen darzustellen, geht bis auf Theophrast zurück, dessen Charaktere in der neuern Zeit immer wieder nachgeahmt wurden: im 16. Jhh. durch Bischof Hall und Sir Thomas Overbury, im 17. Jhh. durch La Bruyère, im 18. Jhh. durch Addison und Steele. Neu ist bei Thackeray das Gemeinübel, das alle Typen unter sich verbindet. Eine seelische Epidemie wütet in England, und der beobachtende Seelenarzt wird zunächst feststellen müssen, wie ihre Ansteckung auf jeden Einzeltypus wirkt. So werden alle Charakterbilder gleichwinklig burlesk verzogen. Die Epidemie heißt Klassenabstufungskrankheit oder Snobismus, der Patient Snob. Das Thema hat Thackeray schon längst beschäftigt. In Barber Cox (1840), wo er Dickens nachahmt, verwandelt er Pickwick in einen plötzlich reich gewordenen, gesellschaftlich höher strebenden snobischen Barbier, der von einem Pickwickschen Mißgeschick ins andere fällt, auf der Jagd an einem Baum hängen bleibt, in der Oper beim Kulissenbesuch auf die Falltüre tritt und höllenwärts saust, aus einem Boote fällt und mit dem Haken aufgefischt wird, vor blöden Richtern erscheint, und — über den wir schonungslos lachen dürfen, weil der Barbier ein snob ist. Doch gebraucht hier Thackeray das Wort noch nicht. In den Snob Papers erst schöpft er das Thema aus und durchtränkt das Wort in jedem neuen Beispiel mit immer stärker werdender burlesk

moralischer Wirkung. Was ist ein Snob? Hier müssen wir die von Thackeray selber gegebene Definition — wer Gemeines gemein bewundert, ist ein Snob — als zu allgemein unbestimmt ausschalten. Was er darunter verstand, hat er im letzten Kapitel deutlich gesagt. Verächtlich nach unten, bewundernd nach oben blicken, das ist snobische Gesinnung. Wir alle, vom niedrigsten bis zum höchsten hinauf, biegen und bücken und ducken uns, um nachher andere zu puffen und zu treten und zu verspotten. Man stelle jeden Menschen auf die Snobprobe: „Wie behandelt er den großen Mann, wie den kleinen? Wie benimmt er sich dem Herzog, wie Smith, dem Krämer, gegenüber?" Bewundert er den einen, verachtet er den anderen, so ist er ein Snob. Tausende scheidet schon die erste Probe aus. Und ihr, die ihr mit falschem Scheine euch umhüllt, auch ihr seid Snobs. Ihr, die ihr euch eurer Armut schämt, die ihr eures Standes wegen errötet, auch ihr seid Snobs. Und ihr, die ihr mühevoll gesellschaftlich höher klettert, die ihr eure Freunde vergesset, um kleinlich denen zu folgen, die höheren Grades sind, ihr, die ihr nach gesellschaftlichem Ansehen strebet, bis ihr es erreicht und nun, Sprosse um Sprosse aufwärts steigend, erbarmungslos die menschliche Leiter, die euch getragen hat, von euch stoßet, auch ihr seid Snobs. Und du, dem das Klettern nicht gelang, der du in Schwäche und Winzigkeit blind bewundernd vor dem im Staube dich windest, der oben angelangt ist, auch du bist ein Snob. Und du und du! Ja, wenn wir die von Thackeray entworfenen fünfundvierzig Snobprofile nacheinander betrachten, vom abstoßenden Bildnis König Georgs IV. bis zum bescheideneren Porträt des soldatischen und ländlichen Snobs herunter, wenn wir den Universitäts- und Literatursnob, den politischen und klerischen Snob, den Snob der Einladungen und Gastmähler und den Snob der Klubs kennen gelernt haben, so fragen wir uns schließlich, ob nicht auch wir derselben großen Familie angehören. Gewiß! Snobs sind wir alle. Das Gesellschaftlich-Anderssein-wollen ist eine chronische Menschenkrankheit, und Menschenforschung und Snobologie sind dasselbe. — Der Ton des Ganzen ist auf die burlesk-komische Wirkung eingestellt, die in der Galeongee-Episode des ersten Kapitels an das Hochgroteske heranreicht. Die Hauptsache ist nicht das Porträt, sondern die darüber angestellte witzige Glosse. Die Bitterkeit sickert gelegentlich durch, etwa am Schluß, wo Thackeray ausruft: „Oh über die teuflische Erfindung des Adelsstandes, die natürliche Freundlichkeit und ehrliche Freundschaft tötet! Die Rang- und Stufenliste ist eine Lüge und gehört ins Feuer. Ein Hofsystem, das die Genies an den zweiten Tisch setzt, ist snobisch." Diesen Worten liegt eine anti-Carlylesche jakobinische Gesinnung zugrunde, die Thackeray durch alle Snobpapiere hindurch die Feder geführt hat, an die er später, als er das Künstlerzigeunerland verlassen hatte, nicht gern erinnert wurde, klingt es uns doch im 30. Kapitel der Newcomes aus dem Munde des Lord Kewe wie eine Entschuldigung des Snobtums entgegen. Doch bleibt das Snobbuch ein Stück jener Schelmenliteratur, von der sich Thackeray nicht mehr lossagen kann. Sie macht sich die Form des modernen Gesellschaftsromans zu eigen in seinem Vanity Fair. Sie ragt auch später noch weit hinein in seine orthodoxen Romane Pendennis und The Newcomes.

In Vanity Fair, diesem „Roman ohne Helden", gleitet eine verneinende Utopie an unsern Augen vorüber. Die fahrende Eitelkeitsmesse zieht von Ort zu Ort. Heute schlägt sie in London, morgen in Brighton, übermorgen — unbekümmert um den Kanonendonner der Napoleonischen Geschütze — in Brüssel ihre Buden auf, die der dichte Schwarm der Snobs und Egoisten umdrängt. Denn — täuschen wir uns nicht! — wir sind wieder in Snobland, dem Snobland der weiteren Perspektive, und was wir dort an Typen schon kennengelernt haben, es umsummt uns eintagsfliegenartig auch hier. Thackeray genügt es, die Namen nur anzutippen. Hier geht Dives, hier Diogenes, hier Epicurus, hier General Tufto snobischen Ange-

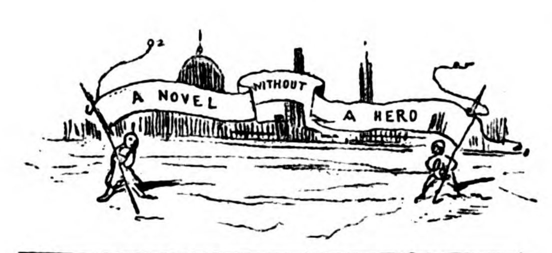




Abb. 157. Thackerays Entwurf zur Einbanddecke von „Vanity Fair“. (Aus Biographical Edition.)

denkens, hier Miß Bullock, das dralle Weib, hier Mr. Snob, der altbekannte, hier Mr. Hammerdown, der Auktionsausrufer. Sie sind vorbeihuschende Augenblickserscheinungen. Scharf umrissen aber, auf keiner Eitelkeitsmesse fehlend, treten die großen Träger der Romanhandlung uns entgegen, die vielen Bösewichte, die zahlreichen gemischten Charaktere und die wenigen Guten, Menschen aller Stände, vom Lakaien bis zum Minister hinauf. Und weit, weit hinten in der Ferne schwebt geisterhaft die Gestalt Bonapartes vorüber. Wie hübsch er durch zauberhafte Fernwirkung in das Treiben des Eitelkeitsmarktes hineinfährt. Er ruiniert die Bourbonen und den englischen Makler John Sedley, den Vater der lieblichen, guten und reinen Amelia. Doch steht nicht sie im Scheinwerferlicht auf der Bühne der Menschheitskomödie. Die lüsternen Blicke der Marktbesucher richten sich auf eine andere, auf Becky Sharp, die Tochter eines heruntergekommenen Malers und einer französischen Operntänzerin, die als Modell Geld verdiente, auf eine Jüdin mit grünen Augen — einen Zug, den Thackeray und wir bald vergessen —, die ihre soziale Kletterpartie unternimmt. Sie kennt das Geheimnis. Gewissenlos und skrupellos muß sie sein. Sie kennt ihre Reize und weiß sie auszunutzen. Einen Mann nach dem andern wickelt sie um den kleinen Finger herum, zuerst den Bruder ihrer Pensionsfreundin, den feigen Lebemann Joseph Sedley, dann den gemeinen, fluchenden, betrunkenen, verbauerten Landjunker Sir Pitt Crawley, in dessen Hause sie als Gouvernante amtet, seinen Sohn, den plumpen, rohen Dragoner, Hauptmann Rawdon Crawley, dann den Gatten ihrer Freundin, den leichtsinnigen eleganten Leutnant George Osborne, den trottligen General Tufto, neben dem sie im Brüsseler Park auf reizendem Schimmel einherreitet, und schließlich den hohen Staatsminister, den wollüstigen alten Marquis von Steyne. Sie hat zwar, ehe sie ahnte, daß sie Lady Crawley werden könnte, den Hauptmann, den Sohn statt des Vaters zum Gatten gewählt, und Rawdons Erbtante, die saure Miß Crawley, sich zur Feindin gemacht. Aber Beckys Reize vermögen ein Opfer nach dem anderen in die private Spielhölle ihres Familienzimmers hereinzulocken, wo ihr Mann sie in trügerischem Kartenspiel ausraubt. So lebt das Paar ohne Einkommen auf großem Fuße. Becky selber dringt in die höchsten Kreise. Ihren Wagen umschwärmen die Stutzer des Parks. Karossen halten vor ihrer Tür. Die Großen steigen ab, um bei ihr das nächtliche Fest abzuschließen. Unter ihnen befindet sich auch Lord Steyne. Er und sein Gefolgsmann Wenham tragen die Züge des Diplomaten Lord Hertford und seines

Helfershelfers Mr. Croker, die wir beide schon in Disraelis Roman Coningsby (s. o. S. 156) als Monmouth und Rigby angetroffen haben. Lord Steyne mit der von rotem Haar umkränzten Glatze, den blutdurchschossenen Augen und den zwei leuchtenden Bockzähnen ist noch abstoßender als Sir Pitt Crawley. Diesem Wüstling bietet Becky ihre Liebe an und empfängt dafür Juwelen und Geld. Gegen den Wunsch seiner Frau läßt er sie zu hoher Gesellschaft in seinem Palast erscheinen und stellt sie schließlich bei Hofe vor. Den ihr unbequemen Gatten will er durch Ernennung zum Gouverneur in Westindien die Treppe hinaufwerfen, damit sie seiner ledig werde und ihm ganz gehöre. So hat denn Becky durch feine Laster und artige Gemeinheiten ihr Ziel erreicht. So geschickt plaudernd, so gewinnend lächelnd, so rollenreich schauspielernd, so reizend alle Welt berückend, stieg sie empor, daß wir ihr unsere begrenzte Bewunderung nicht versagen können. Selbst der sie verdammende Thackeray ist ihr nicht immer gram und läßt sie entschuldigend seufzen, mit 5000 Pfund jährlich hätte auch sie tugendhaft sein können. Allerdings versetzt er ihr in schwindliger Höhe einen Rückenstoß, so daß sie stürzt. Steyne läßt sie fahren, der Gatte stirbt in den Kolonien, und sie tanzt in Paris, Brüssel und Rom traurig aus. Am Schluß wird sie fromm und dient der Wohltätigkeit.



Abb. 158. Becky wirft das Wörterbuch aus dem Wagen. Illustration zu „Vanity Fair“.
(Aus Biographical Edition.)

Nebenher spinnt Thackeray den Faden jener Fabel weiter, wie Hauptmann Dobbin seine Amelia, die er heimlich stets geliebt hat, gewinnt. Das war die weniger dankbare Aufgabe. Die von Eitelkeitsfiguren allegorisch umrahmte Beckyfabel hatte das ganze Sittengesetz in Frage gestellt. In der Ameliafabel mußte die sittliche Kraft sich siegreich bewähren. Den falschen Glanz aller Gemeinheiten überstrahlt die Güte und Reinheit der schlichten Amelia und des braven Dobbin. Amelia in ihrer Weiblichkeit, schön, sanft, lieblich, treu ihrem George ergeben, dessen Gemeinheiten sie kaum sieht und, wenn entdeckt, gleich verzeiht, treu über das ferne frühe Grab hinaus auf Waterloos Ebene, ohne Falsch und Haß den bösen Mitmenschen gegenüber, eine holde Dulderin, ist gewiß noch die weibliche Gestalt eines altmodischen, engen Erdenwinkels und weniger reizvoll als Becky, aber keinesfalls fade und nach dem Bild des modernen weiblichen Lucifers die von uns zurückersehnte erlösende Engelsgestalt einer besseren älteren Zeit. Auch Dobbin in seinem Edelmut, wo alle, zumal die alten Freunde, den gefallenen Sedley und die Seinen mit Füßen treten, nur weil er stürzte, wirkt erlösend. Daß er häßlich und plump ist, ein gelbes Gesicht, lange ungeschickte Beine, große Hände und Füße hat, der Spott der Eleganten auf dem Eitelkeitsmarkt ist, alles das tritt zurück vor der geraden Anständigkeit seines selbstlosen und reinen Wesens. Hier rührt Thackeray bis zu Tränen bei diesen beiden Reinen und Guten, die er in seinen größten und letzten Schelmenroman hineingestellt hat.

Keine scharfe Orientierungslinie führt die Handlung durch. Die Erzählung schreitet in weit spreizendem Zickzack zwischen zwei Ansatzlinien voran, je nachdem die Orientierung von Becky zu Amelia ab- und zurückspringt. Auch der bei Thackeray unvermeidliche Rückflug in die Vergangenheit nach dem fünften Kapitel fehlt nicht. Zwischenhinein stockt der Stelzengang in Thackerays kommentierender Zwischenrede, zu der er uns bald zum vertraulichen Geflüster und Gekicher, bald zum lauten Protest an den Rockknöpfen zu sich heranzieht. Im übrigen wird jeder Leser fortgerissen von der wunderbaren Frische, die die ganze erste Hälfte durchzieht, einer Frische, die Thackeray später nie mehr, nicht einmal in Henry Esmond, gegeben war. Schwer und wuchtig fällt gewöhnlich am Ende des Kapitels ein unerwarteter Schlag, bald burlesk, bald pathetisch ironisch, bald tragisch wirkend. In unterdrückter Gereiztheit, aber äußerlich brav und manierlich, nimmt Becky als Abschiedsgabe von der Pensionsdame Miß Jemmina Pinkerton Dr. Johnsons Wörterbuch entgegen. Wie die Kutsche rollt, schleudert sie es vor ihren Augen rückwärts zum Fenster hinaus. Sir Pitt will Becky aus London zurückholen. Sie zögert. Er fällt wie ein grinsender Satyr vor ihr nieder und bittet sie als Lady Crawley zu kommen. Sie bricht in Tränen aus und ruft: Ich bin schon verheiratet! George neigt sich reuig über die auf ihrem Lager liegende Amelia, die er kurz vorher lieblos behandelt hat. Sie umarmt ihn verzeihend, da ertönt draußen im Morgengrauen das Horn, das ihn zur Schlacht und zum Tode ruft. In der zweiten Hälfte erlahmt das Interesse. Der Gang der Erzählung beginnt zu hinken und die Kapitelbilder werden unvermittelt aneinandergenäht Ein paar starke Szenen müssen das Ganze halten. Von dramatischer Wucht ist Steynes Bestrafung. Rawdon dringt des Nachts wie ein tappiger, zorniger Riese in seine eigene hell beleuchtete Wohnung ein, packt den Wüstling in Beckys Gegenwart an der Kehle, bis er um Atem ringt, schlägt ihn, wirft ihn blutend zu Boden und schleudert ihm das seiner Frau geschenkte Diamantgeschmeide ins Gesicht. Zum ersten und einzigen Male bewundern wir Rawdon, den betrogenen Gatten, der kein schlechter Vater ist und dessen Söhnchen unter Thackerays geschickter Federführung so reizend drollige Kinderbriefe zu schreiben weiß. — Das ist der große Roman Vanity Fair, der nicht nach wohlangelegtem Plane, sondern in genialer Sorglosigkeit geschrieben worden ist.

Pendennis und The Newcomes — zwischen drinnen liegt die Historie des Henry Esmond — wollen orthodoxe Romane jenseits des Schelmenlandes sein. Sie gleichen aber in ihrem ungeordneten Reichtum viel eher den pikanten Memoiren eines moralisierenden Weltmannes. Eine Fülle autobiographischen Materials wird verwoben zu einem mächtigen wirklichen und fiktiven Selbstbekenntnis, das in seiner Tatsachenüppigkeit — törichte Jugendzeit, romantische Schwärmerei, Schauspielerleben, frohe Burschenschaft, gesetzte weltmännische Lebenskunst, skeptische Erkenntnis der Lebenswerte, Weg der Tugend und der Pflicht; dann wieder Künstlerzigeunerland, Malerei und Schrifttum, wahres und echtes modernes Rittertum und gemeiner Snobismus, Frauenkauf und -verkauf in der eleganten Welt, Künstlerschmerz und böses Alter — vielleicht noch am ehesten an Goethes großen Erziehungsroman Wilhelm Meister erinnert. Pendennis ist das die weite Welt durchrauschende Jugendleben eines kraftvollen, langsam reifenden Durchschnittsmenschen. Arthur Pendennis gesundet unter den Prügelschlägen einer wohlmeinenden züchtigenden Lebenskraft. Eine gefährliche Circe, Blanche Amory, und ein weltmännischer Oheim, Major Pendennis, der ihn für die falsch glänzende Eitelkeitswelt erziehen will, sind die Prüfsteine, die er überwindet. Die Newcomes sind die kühne Wiederaufnahme desselben Motives, Jugendleben eines Weltkindes und unvollendeten Künstlers — Clive Newcome —, das hier aber kontrastierend gesteigert wird durch das absichtlich

fast beziehungslos nebenher laufende Vaterleben des seelisch und körperlich vollendeten Kavaliers — Thomas Newcome. Die Verbindungslinien spinnen sich durch gelegentliche Personenidentität von Roman zu Roman — was leise an Balzacs epische Kolossalarchitektur erinnert. Pendennis selber ist der bescheiden mitspielende Schreiber der Newcome-Memoiren, dem der trefflichste der Freunde, der trockene Philosoph und Junggeselle George Warrington, über die Schulter blickend aphoristisch hineinbrummt und dem seine kluge, an der Handlung viel stärker beteiligte Frau, Laura, ihre angeborene Menschenkenntnis zugute kommen läßt. Auch sein Onkel, der alte Major Pendennis, der ausgespielt hat, gleitet über die Bühne und glossiert, und der betrunkene irische Hauptmann Costigan rülpst gleich zu Anfang in einem Londoner Wirtshaus sein anstößiges Lied, das den herrlichen Zornausbruch des ritterlichen Obersten Newcome verursacht. Ja, bis zum Eitelkeitsmarkt zurück reichen die persönlichen Beziehungen; denn Lady Kew, die gefürchtete Alte, ist die Schwester des verstorbenen Marquis von Steyne, und die Erinnerung an seine Becky ist nicht erloschen. Sogar Lord Deuceace und Jeames wandeln in der Ferne, und der Polizeidiener X der Balladen schafft Ordnung auf den Straßen beider Romane. Prächtig sind in Pendennis die ersten Kapitel, von überwältigender Typik die Gestalten des Majors, des lauten, noch halb vulgären, im Grunde guten jungen Gentleman Harry Foker, des Bierbrauersohnes und des Faktotums Hauptmann Strong; reizvoll, an Becky allerdings nicht heranreichend, das Bild der Blanche Amory. In den Newcomes überschattet e i n e Gestalt alle anderen — selbst die herrliche Ethel und den gemütvollen, allzuoft feuchtfröhlichen Fred Bayham —, der indische Oberst Thomas Newcome, dieser prächtige Mensch, dieser vollendete Kavalier in Gestalt, Gesinnung und Gesittung, der jeder Zoll ein Ehrenmann ist, ganz Natur und Aufrichtigkeit, innerlich ausgeglichen, einfach und schlicht und doch vornehm und stolz, männlich und kräftig, gewinnend und sympathisch und vor allen Dingen herzensgut — zu gut für diese Welt. Der Ton des Ganzen ist memoirenhaft zerfahren, langatmig, die persönliche Zwischenrede unendlich. Ein paar große Szenen prägen sich dem Leser unauslöschlich ein: das erste und das letzte Lied des Obersten im ersten und im dreizehnten Kapitel, seine wuchtige Verdonnerung des Schurken Barnes Newcome und — ergreifend in seinem von gedämpften Klängen und vornehmen Rhythmen getragenen großen Pathos — der Tod des Obersten als Armenpfründer in Grey Friars, wo ihm die Abendglocken der Schulkapelle zum letzten Male läuten und seinen Geist auf leichten Schwingen ins ferne Jugendland zurücktragen, als beim Namensruf sein „adsum" ertönte, das ihm auch jetzt, dem kindlich Reinen, im letzten Hauche über die Lippen gleitet, da der ewige Meister ihn gerufen hat.

In H e n r y E s m o n d hat Thackeray zum ersten und einzigen Male ein harmonisches, in allen Teilen ausgeglichenes Ganzes geschaffen. Walter Scotts Beispiel folgend, stellt er einen von ihm erfundenen Helden in einen interessanten Ausschnitt englischer Geschichte hinein: Henry Esmond, den Sprößling der adligen Familie der Castlewoods, die nach Jakobs II. Verbannung ihr Glück und Leben der verlorenen Sache der Stuarts opferten. Er ist der Erlebende, von dessen Standpunkte aus wir das ganze Zeitalter der Königin Anna sehen sollen. Mit ihm durchwandeln wir farbenprächtige historische Milieus, höfisches Treiben, Soldaten- und Offiziersleben in kriegerischer Zeit, literarische Kreise, in denen Addison und Steele sich bewegen. Doch ist Henry mehr als der farblose Scottsche Träger der Orientierungslinie. Er ist vollgestaltiger Held, dessen Leben ritterliche Erziehung, Reisen, Gefolgsmannschaft, Frauendienst und Heldentum zieren — unter General Webb, Thackerays Ahnherrn, der natürlich Marlborough überstrahlen muß, erwirbt er sich kriegerischen Ruhm — und der im Mittelpunkt einer fesselnden häuslichen Fabel steht. Er dient der zehn Jahre älteren Lady Castlewood. Treue kehrt sich in vollendete Liebe um, die durch der Lady Tochter, die herrlich schöne, aber innerlich kalte

Beatrix, ihre lange, gefährliche Durchkreuzung erfährt. Die Porträtgalerie ist in Henry Esmond zum Vorteil des Ganzen verkleinert worden. Henry, Lady Castlewood, Beatrix sind die drei großen Namen. Daneben stellt sich der sympathische Holt, der Jesuitenpater, der den Helden erzieht. Prächtige und starke Augenblicke erhalten in glanzvollen Blättern ihr stolzes Monument: Esmond sieht nach langer Abwesenheit Beatrix die Treppe heruntersteigen. Lord Castlewood trifft seine Gattin nach der verhängnisvollen Pockenepidemie. Pater Holt verbrennt geheime Briefe. Thackeray erzählt in einer mit hübschen altfränkischen Wendungen durchsetzten leicht gehobenen Sprache, die über das gegenwartsrealistische Vergangenheitsbild den leisen, farbenverwischenden Schleier webt.

Aus allen bisherigen Betrachtungen ergibt sich, daß bei Thackeray die Stellungnahme seiner Menschheit gegenüber der Schlüssel zum richtigen Verständnis seiner künstlerischen Eigenart ist. Thackeray sieht nicht wie Dickens unmögliche Sonderlinge, die erst seine Kunst möglich macht. Er sieht die Menschheit zerklüftet in zahllose Normaltypen, denen wir im Leben schon hundert Male begegnet sind. Diese Typen führt er vor, um sie kommentieren zu dürfen. Denn Thackeray ist nicht darstellender Dramatiker, sondern analysierender und moralisierender Beobachter. Der trügerische physiognomische Deckel wird sachte gehoben, das Tageslicht strömt herein und beleuchtet die verborgensten Seelengeheimnisse, die sich bei Thackeray fast immer als allerfeinste Gemeinheiten entpuppen. So enthüllt sich ihm der Gegensatz zwischen Außen und Innen, zwischen Schein und Sein, zwischen Rede und Seele und es erklingt in seinem Geplauder — beim Vergleichen zwischen äußerem und innerem Anstand — das helle Glöckchenspiel lächelnder Ironie. Es klingt in unser Herz hinein und macht die wenig erbauliche Botschaft seiner Epik genießbar. Und zur ironischen Epik — ironisch folgerichtig durchgeführt in den Yellowplush-Memoiren und in Barry Lyndon — gesellt sich der so oft unterbrechende ironische Kommentar mit seinen moralischen Sentenzen, Aphorismen und Fingerzeigen, seinen Witzen über Drama und Spieler und seinen gefährlichen Entwirklichungsausrufen — wohin haben wir schon die Szene verlegt?, ich selber verachte die bekannten Romankniffe. Dieses subjektive Hervortreten des Dichters ist nie aufdringlich, selten ermüdend, stets aber gewinnend und gemütvoll, klug und fein und weltbildvollendend. Ein sprachgewandter Freund und Mitzuschauer der großen Menschheitskomödie nimmt uns in köstlichem Witz das richtige Wort erlösend von den Lippen. Sir Brian — in den Newcomes — bietet dem grüßenden Pendennis nur zwei Finger zum Handdruck, und Thackeray witzelt: in einem solchen Falle frage ich mich, wozu sich der Herr überhaupt bemüht hat, und bedaure, daß ich nicht die Geistesgegenwart hatte, ihm nur den einen Finger entgegenzustrecken. Der Dichter hat uns aus dem Herzen gesprochen, und erneut lachen wir über die artigen Bosheiten seiner Aphorismen, die oft von La Rochefoucaulds ätzender Schärfe sind. „Oh diese Frauen! Sie machen sich ihre häßlichsten Gedanken zu Lieblingen, gerade so wie sie ihre verkrüppelten Kinder liebkosen." (V. F.) „Nur Frauen können so verwunden. Ein Gift liegt auf den Spitzen ihrer kleinen Pfeile, das tausendmal schärfer sticht als die stumpfere Waffe des Mannes." (V. F.) „Unsere Freunde und unsere Feinde zeichnen uns, und oft will mir scheinen, daß beide Bilder einander gleich seien." (N.) „Verleumdung im gesellschaftlichen Leben ist recht und gut. Schmähst du mich, so schmäh ich dich. Doch seien wir Freunde, wenn wir uns begegnen!" (N.)

Nüchterne Alltagswahrheiten, die in duldsamer Gelassenheit dem Philosophen einer traurigen Welt von den Lippen fallen, wo die eigensüchtige Schar der klug Berechnenden, Schlimmen und Bösen überwiegt, wo die Gemeinheit jeden Tag ihre Siege feiert, wo die wenigen Guten und Sanften die weichen Nadelkissen sind, in die die Bösen täglich ihre tausend Sarkasmen hinein-

stechen, wo die Edeln und Reinen unterliegen und traurig enden! Oberst Newcome, der Ritter ohne Furcht und Tadel, der Edelste und Beste, stirbt, gebrochen von Unglück und Menschenbosheit, als Armenpfründer seiner Jugendschule, während sein schurkischer Neffe, Sir Barnes, in Herrlichkeit und Pracht schwelgt. Ist dies nicht in Wahrheit der Welt Lauf? Hat Thackeray nicht recht, wenn er die Menschheit, statt sie in das verschönernde Strahlenmeer feenhafter nächtlicher Lampenbeleuchtung zu tauchen, im regelmäßigen Nordlicht des nüchternen Tages zeigt? Und doch ist es nicht der bare Pessimismus, der aus seiner Romanepik zu uns spricht. Der alte Newcome stirbt mit einem seligen Lächeln auf den Lippen, und liebende Menschen wachen und beten an seinem Lager. Weihnachtsglocken läuten den Roman aus, und durch Wolken bricht lächelnd die Sonne. Ja, aus dem Leiden aller Guten, das Thackeray in eine Schönheit ausbrechen läßt, bei deren Anblick des Dichters Auge sich befeuchtet, tönt leise die himmlische Botschaft uns entgegen: Stärker als aller Welt Spott ist die Liebe!



Abb. 159. George Eliot. Nach einer Radierung von Rajon.

XXIX. GEORGE ELIOT.

George Eliot ist eine Künstlernatur, in der Erleben, Eigen- und Fremdgefühl, Erkennen und Wissen, Wollen und Gestalten ein unzertrennliches Ganzes bilden.

Mary Ann Evans — so lautete ihr Name — wurde am 22. November 1819 in der Arbury Farm bei Nuneaton in Warwickshire geboren. Ihr Vater, Robert Evans, war Pächter und Verwalter auf dem Arbury Rittergut des Mr. Francis Newdigate. Aus seiner zweiten Ehe, mit Christiana Pearson, waren ihm drei Kinder geboren worden: Christiana, Isaac und Mary Ann. Schon ein Jahr nach der Geburt des jüngsten Kindes zog die Familie nach dem von Efeu umrankten roten Backsteinhaus „Griff" auf dem Arbury Gut, wo Mary Ann heitere Kindertage verlebte. Nach dem Tode ihrer Mutter (1833) und der Verehelichung ihrer Schwester begann für sie der eintönige Lebensgang als Haushälterin ihres Vaters. Daneben aber rang eine heilige Willenskraft um Befriedigung ihrer tiefen Sehnsucht nach Wissen und Erkenntnis. In eifrigem Selbststudium erlernte sie Deutsch und Italienisch, Lateinisch, Griechisch und Hebräisch und mit großer Liebe gab sie sich der Musik hin. Doch fehlten dem innerlich schwer kämpfenden Mädchen die von starken Persönlichkeiten ausfließenden geistigen Anregungen. Diese kamen ihr, als der Vater Griff-Haus dem Sohne überließ und mit der Tochter nach Coventry übersiedelte. Hier trat sie in enge Berührung mit einer kleinen Gruppe von Freigeistern, mit dem Bandfabrikanten Charles Bray, der ein Werk über die Philosophie der Notwendigkeit geschrieben hatte, und dessen Schwager Charles Hennell, dem Verfasser einer Schrift über den Ursprung des Christentums, durch deren Lektüre ihr Glaube in seinen Grundfesten erschüttert wurde. Mary Ann weigerte sich jetzt, zur Kirche zu gehen, zum Entsetzen ihres Vaters, der sie aus dem Hause gewiesen hätte,

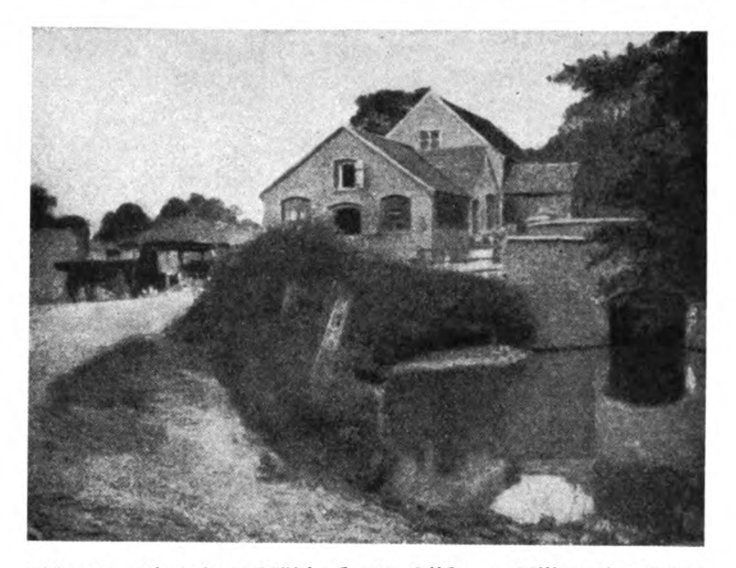


Abb. 160. Arbury Farm bei Nuneaton, George Eliots Geburtshaus.
(Aus Bookman 1919/20.)

wenn sie nicht auf Grund eines Seelenkompromisses schließlich zu äußerlichen Zugeständnissen bereit gewesen wäre. Nun erfolgte eine Vertiefung des Studiums, verbunden mit strengem Gelehrtentum. Sie übersetzte 1844 Strauß' Leben Jesu ins Englische und wagte sich drei Jahre später an eine viel schwierigere Arbeit heran, an die Übertragung des Tractatus politico-theologicus des Spinoza. Nach dem Tode ihres Vaters begleitete sie die Familie Bray nach Genf, wo sie den Winter 1849—50 verweilte und alle dort zum Studium sich bietenden Gelegenheiten eifrig wahrnahm. Bald darauf wurde sie wissenschaftliche Mitarbeiterin und Mitherausgeberin der Westminster Review und fand dadurch Eingang in einen neuen interessanten Kreis von Gelehrten, Freigeistern und Philosophen, unter denen an erster Stelle James Martineau, dessen Schwester Harriet Martineau, die eifrige Verfechterin des Comtismus in England, Mazzini, Carlyle, Froude und vor allen andern Herbert Spencer zu nennen wären. Spencers Freundschaft machte sie bald mit dem „häßlichsten Manne Englands" bekannt, mit dem literarischen Faktotum George Henry Lewes, dem Philosophen und späteren Goethebiographen, der 1845—46 eine Geschichte der Philosophie in Lebensabrissen vollendet hatte, in die Comtes System des Positivismus vom Jahre 1842 schon vollständig hineinverarbeitet worden war. Mary Ann bewunderte den beweglichen Geist und das hohe Wissen dieses eigenartigen Mannes, dessen hartes Geschick ihr zu Herzen ging. Seine Frau war mit einem seiner Freunde durchgegangen. Er stand verlassen da mit drei kleinen Kindern. Aus dem reinen altruistischen Triebe, ihm zu helfen, entschloß sie sich 1854, dem betrogenen Gatten eine treue Lebensgefährtin — eine Heirat war ohne vorherige gerichtliche Trennung ausgeschlossen — und seinen Knaben eine liebevolle Mutter zu sein. Lewes übte einen wohltuenden Einfluß auf ihr Denken und auf ihr ganzes Gemütsleben aus. Mehr denn je erstarkte in ihr der Wunsch, aus aller nebelhaften „Unbestimmtheit und Ungenauigkeit ins Tageslicht scharfer lebendiger Begriffe" zu dringen. Lewes bestärkte sie auch in ihrem Selbstvertrauen, und so sehen wir sie als Siebenunddreißigjährige die Feder zu einer Novelle ergreifen, die 1857 in Blackwood's Magazine erschien: The Sad Fortunes of the Reverend Amos Barton. Zwei weitere Erzählungen wurden hinzugefügt. Alle drei zusammen bildeten ein Buch, das 1858 unter dem Titel Scenes of Clerical Life by George Eliot in die Welt hinausging und wegen seiner realistischen, der Natur abgeblickten Züge allgemein als das Werk eines Geistlichen betrachtet wurde. Nun entstanden nacheinander ihr erster großer Roman Adam Bede (1859), The Mill on the Floss (1860), Silas Marner (1861), Romola (1863), Felix Holt, the Radical (1866),



Abb. 161. Robert Evans, George Eliots Vater.
(Aus Bookman 1901/2.)


Abb. 162. Die Arbury Mühle, das Vorbild zur „Mill on the Floss".
(Aus Bookman 1919/20.)

Middlemarch, a Study of Provincial Life (1871—72), Daniel Deronda (1896). Als sie auf der Höhe ihres Schaffens stand, wandte sie sich in vollständiger Verkennung ihrer künstlerischen Eigenart der Dichtung zu und schrieb das Versdrama The Spanish Gypsy (1868) und The Legend of Jubal and other Poems (1874). Nebenher liefen zahlreiche Reisen nach Deutschland, Italien, Spanien. Sanft glitt ihr Leben dahin in edlem Herzensbund mit George Henry Lewes, dem Manne ihrer Wahl. Erst spät fielen Schicksalsschläge. Ihr zweiter Stiefsohn kehrte 1875 krank aus Südafrika zurück und starb trotz ihrer aufopfernden Pflege. Drei Jahre darauf folgte ihm der treue Gatte. Schrecklich lastete die Einsamkeit und Verlassenheit auf ihrer Seele. „Hier sitzen wir beide, Ich und das Leid", so schrieb sie am 1. Januar 1879 in ihr Tagebuch. Langsam überwand sie den Schmerz und schloß am 6. Mai 1880 mit dem Bankier Cross, der sie in ihren schweren Stunden getröstet hatte, eine von der Kirche gesegnete platonische Ehe. Schon sieben Monate später — am 17. Dezember 1880 — schloß sie die Augen auf immer.

George Eliots Persönlichkeit ist unbeschränkte, lautere Sympathie. „Ihr Gesicht überraschte in der Ruhe durch Kraft; ein Lächeln veränderte es auffallend. Es vermengte sich gewöhnlich mit einem Ausdruck der Sympathie — entweder für die Person, die sie anlächelte, oder für die Person, über die sie lächelte." Die ihr angeborene Sympathie wird ihr durch Auguste Comtes Positivismus, dessen vivre pour autrui ihr zeitlebens als Stern geleuchtet hat, zum sozialen und religiösen Dogma. Der deutsche Idealismus, an dessen Quellen Carlyle immer wieder geschöpft, ist ihr fremd. Sie gehört der Aufklärung an. Sie übersetzt D. Fr. Strauß' Leben Jesu und Feuerbachs Wesen des Christentums ins Englische. Sie liest Miß Martineaus Korrespondenz mit H. G. Atkinson über den Materialismus (Man's Nature and Development, 1851) und nennt es das kühnste Buch, das die englische Sprache hervorgebracht habe. Sicherlich liest sie auch Miß Martineaus gedrängte Wiedergabe von Comtes Positiver Philosophie (1853), dessen Statik, Dynamik und Evolutionismus sie vollständig beherrscht. Sie wird als intime Freundin Herbert Spencers — der ihr Lächeln beschrieben hat — fast zu einer liberalen Philosophin von Fach. Sie wiederholt den Werdegang des angesehensten englischen Philosophen, John Stuart Mill, der durch Comtes evolutionistische Gesellschaftslehre vom Individualismus zum ökonomischen Sozialismus fortschreitet. Und dicht umwoben von dieser langsam gesponnenen Verstandesphilosophie trägt sie ihre romantische weibliche Seele durch das nüchterne Zeitalter des Individualismus. Wenn sie Rousseau liest, durchbebt es ihr Inneres. Die Zauberkraft der Sympathie bringt ihr das „Anderswerden" und „Andersfühlen", aus dem heraus der Dichter neue Gestalten schafft. Sie erinnert sich an eine Kindsmörderin, von der ihr ihre Tante, eine methodistische Predigerin, vor vielen Jahren — 1839—40 — gesprochen hatte, ein unwissendes Bauernmädchen, das sein Verbrechen nicht gestand und erst durch der Methodistin Gebet erweicht wurde, in Tränen ausbrach und ihre Schuld bekannte. In diese beiden Wesen fühlt G. Eliot sich zwanzig Jahre später (1858) sympathetisch ein, in die fromme, gottes-

fürchtige Seele einer Methodistin, deren Weltausblicken sie ihr durchaus entgegengesetztes Sehen phantasiemäßig angleicht, dann in die enge naive Sinnenwelt eines hübschen Landmädchens, das ein Junkerssohn verführt, und schließlich in das Gemütsleben ihres eigenen wackern, frommen Vaters, dem sie jugendliche Züge einschaut, um so zur Gestalt des tüchtigen, gesunden, mit den Sinnen und mit der Seele kräftig lebenden Adam Bede zu gelangen. So entsteht der gleichnamige Roman, Darstellung eines schlichten Erdenwinkels mit schlichten Menschen und schlichten Seelen, die ein scharf beobachtender Geist uns gibt, der selbst das Einfachste in weit gesponnener, das Außen und das Innen durchschlingender kausaler Verflechtung sieht. Adam Bede ist der Roman der Comteschen Statik und Sympathie. Dann wiederum versenkt sie sich in das Blumenland der eigenen Jugend, das sie einst mit ihrem Brüderlein, liebevoll Händchen in Händchen gelegt, durchstreifte, das schlichte Warwickshire mit seinen einfachen Motiven, grünen Matten, blühenden Hecken, stolzen Bäumen und braunem Kanal. Da sieht sie ihr kleines kindliches Selbst, aus kritischer Ferne betrachtet, das den ältern Bruder vergöttert, dem es auf Schritt und Tritt folgt, sieht es in der gestaltenden Umgebung der Onkel und Tanten, der achtbaren Familie mütterlicherseits, jener behäbigen Freisassen, der Pearsons (Dodsons), sieht die winzigen heranwachsenden Keime ihres gegenwärtigen geistigen Ich mit ihrem starken weiblichen Gefühlsaltruismus und ihrem schmerzlichen Dürsten nach Licht, Erleuchtung und seelischer Unabhängigkeit, sieht das ganze Werden ihrer jungen unfertigen Seele mit der Sympathie des begreifenden, rückblickenden reifen Geistes. So entsteht der Roman Sister Maggie, den sie beim Erscheinen The Mill on the Floss genannt hat, der Roman des kausalen Werdens, der Comteschen Sympathie und Dynamik. Dann wieder erinnert sie sich, einen vogelfreien, vorbeiwandernden Leinenweber mit einem Sack auf dem Rücken gesehen zu haben. Das Problem der ungerechten Verstoßung aus der menschlichen Gesellschaft stellt sich ihr, und in seinem Lichte sieht sie den Leinenweber anders, vertieft sich in ihn und läßt ihn in ihrem psychologisch „experimentellen Roman" zu Silas Marner auswachsen.

Determinismus, Milieu und Charakter und überindividuelles Seelenleben sind Weltanschauungskräfte, die in die frühe Romankunst der George Eliot deutlich hineinspielen, ohne sich dem Bewußtsein des Lesers in unangenehmer Weise aufzudrängen und seinen ästhetischen Genuß zu beeinträchtigen. Die Milieuschilderung bleibt reizvolle holländische Kleinmalerei, die Psychologie gemeinverständliche Seelenspielplastik. Mit Romola kommt die große Wendung. Das Milieu- und Charakterproblem wird in einen pseudohistorischen Rahmen gespannt. Eine fiktive Renaissancefrau, Romola, ringt sich unter der seelischen Macht eines historischen Heiligen, Savanorola, zur positivistischen Menschheitsreligion des Altruismus empor. Ihr edler, starker Charakter siegt über das Milieu gemeiner Naturen. Epikuräertum und Stoicismus, Egoismus und Altruismus leben sich in den zwei großen Gestalten, Tito Melema und Romola, logisch deterministisch aus. Die moderne Frauenrechtfrage gärt zersetzend in der Seele der englischen früh-renaissanceisch kostümierten Romola und löst sich wieder in englisch puritanischem Sinne. Die realistische Milieuschilderung leuchtet vibrierend in südlichen Farben — am besten in den ersten Kapiteln —, erstarrt aber oft in gelehrtem Kommentar, und die psychologisch-ethische Erörterung beginnt, Licht und Schatten verwischend, die Seelenplastik zu überwuchern. In Felix Holt wird ein neues Problem, der Sozialismus, in die verwickelte Fabel eines umständlichen Rechtsprozesses verflochten. Middlemarch dreht sich um die Frage des Einflusses einer nüchternen Mittelklasseumgebung auf Genie und Begeisterung. Sympathie und Altruismus werden auf die Gesellschaft und die Politik ausgedehnt, für

die ein hohes ethisches Wollen gefordert wird, das Comte und Mill in die Worte gekleidet haben: „Das höchste Recht ist die soziale Pflicht", und das der mit George Eliot befreundete Mazzini zu dem schönen Losungswort umgeprägt hat: „Das Leben ist eine Mission und die Pflicht sein höchstes Gesetz." Daniel Deronda schließlich bringt das Zionistenproblem in Kausalzusammenhänge mit Rassen- und Erblichkeitsfragen. Alle vier Romane — zumal Felix Holt und Middlemarch — kranken an blassem Gelehrtentum, das die vollblütige Lebenskunst ihrer früheren Romane umfettet. Es ist nicht etwa ein folgerichtigerer Positivismus, der die epische Darstellung erstickt. Die erfundenen Gestalten entbehren des vitalen Schwunges. Gelehrte und Heilige tragen Motive und Probleme in sich herum, die nicht Kraft genug haben, ein fesselndes Drama in Bewegung zu bringen. Die Gelehrsamkeit ist George Eliot zum Verhängnis geworden.

Ihr höchstes Können ist deshalb nicht hier zu suchen, sondern in ihren ersten drei Romanen. In Adam Bede schlingt eine schlichte Richardsonsche Fabel in langsamen, ruhigen Windungen den roten Faden durch breite Milieu- und Seelenbilder, und man kann kaum behaupten, daß die Handlungsführung mit besonderem Geschick gehandhabt werde. Der dramatische Höhepunkt wird in das Gefängnis verlegt, wo die arme junge Hetty Sorrel schmachtet und in seelischer Verstockung den Kindsmord leugnet, bis ihre Freundin, die Methodistin Dinah Morris, sie zum Geständnis einer Tat nötigt, die uns schon längst bekannt ist, deren Enthüllung uns in keiner Weise überrascht und weder Spannungs- noch Entspannungsempfindungen auslösen kann. Hier sollte der Roman tragisch enden mit dem Tod der jugendlichen Verbrecherin. George Eliot fügt aber ein langes sechstes „Buch" hinzu, das uns unter Umgehung der Todesstrafe der ehelichen Vereinigung der beiden Hauptgestalten, Adam Bede und Dinah Morris, zuführt. Eine solche Fabel bringt nichts Überraschendes. Nur einmal zuckt die Handlung schlagwellenartig empor, beim Kampf im Walde, wo Adam in aufwallendem Zorne mit seinem Rivalen, Arthur Donnithorne, um sein heiliges Herzensrecht ringt. Hettys Verführung durch Arthur spielt zum großen Teile hinter den Kulissen. Pathetisch ist ihre verzweifelte Wanderung im Mutterzustande auf der Suche nach ihrem feinen, gesellschaftlich unerreichbaren aristokratischen Liebhaber. Aber auch hier verteilt sich die Wucht starker Momente auf breit dargestellte Zeitweiten. Denn George Eliots Meisterhand arbeitet sorgfältig und geduldig am langsamen Aufbau von Charakter und Milieu.

Was für eine Fülle prächtiger Gestalten hat sie vor uns hingestellt! Da ist Adam, der kraftgesteigerte Gegenwurf ihres eigenen sympathischen Vaters, Typus des schlichten, tapferen Mannes aus dem Volke, der hier zum ersten Male in der Geschichte des englischen Romans zum Helden gewählt wird. Wie kraftvoll steht er da im vierten Kapitel, hoch und aufrecht wie eine Tanne. Die ganze Nacht hindurch hat er gearbeitet, um den Sarg, den sein betrunkener Vater unvollendet stehen gelassen hat, fertigzustellen, bis im hereinbrechenden Tageslicht das Kerzenlicht erblaßt und die Vöglein zu singen beginnen. Da ist seine Geliebte, Hetty Sorrel,

From George Eliot (otherwise Polly) to
her dear Husband,
this thirteenth year of their united life.
in which the deepening sense of her
own imperfectness has the consolation of
their deepening love.
August 4. 1866.

Abb. 163. George Eliots handschriftliche Zueignung an ihren Gatten auf dem Widmungsexemplar von Felix Holt.
(Aus Bookman 1919/20.)

von der kätzchenartigen Schönheit gedankenloser Mädchen. Da ist seine mürrische, nörgelnde Mutter, Lisbeth Bede, die abergläubische, weinerliche, aber rechtschaffene Methodistin. Da ist sein unbedeutender Bruder Seth Bede, der beschränkte, aber wackere Stündler. Da ist seine spätere Gattin, Dinah Morris, die Gestalt der Heiligen, die in den folgenden Romanen sich variierend wiederholt, die seelisch in Gott aufgehende Puritanerin von der innigen, farbengedämpften Schönheit einer germanischen Madonna. Da ist vor allen Dingen die herrliche Bäuerin Mrs. Poyser mit ihrem unwiderstehlichen Humor, der das geflügelte Wort von der leider nicht möglichen, aber empfehlenswerten Neu- und Andersbrütung des Gärtners Craig geprägt hat. Von ihren drei Dienstmädchen sagt sie: „Es ist, als ob man Braten auf drei Feuern hätte; kaum hat man den einen begossen, brennt ein anderer an." Köstlich ist ihr lebendiger Küchenvortrag über die Tücke des Objekts. Da ist ihr verwöhnter Liebling Totty, ein gutes Beispiel von Eliots zahlreichen, unübertroffenen Kindergestalten — Maggie, der Wildfang in der „Mühle", ist die Krönung ihrer aller. Da sind auch die prächtig gezeichneten Tiere: Adams braver Hund Gyp und des Pfarrers stolze Juno, der Demokrat und die Aristokratin nebeneinander, Hundeporträts, die an Robert Burns' Gestaltungskunst erinnern.

Diesen Gestalten gegenüber steht ein lebendiger Realismus der toten Erscheinungswelt. Unvergeßlich ist die Schilderung der Molkerei auf dem Bauernhofe der Hall Farm, wirkungsvoll die alles durchwärmende „lambeske" Einfühlung von Gitter und Tor des Herrschaftshauses. Was hat sie daraus zu machen verstanden! Hier ist seelisch sinnliche Plastik des Stofflichen. Denn George Eliot bleibt beim nackten Realismus nicht stehen. Sie blickt in das hinein, was in und hinter dem Gegenstande liegt. Allerdings sind die Nymphen und Satyrn entflohen, und der große Pan ist tot. Der magische Duft ist verhaucht. Statt dessen aber windet sich ein üppiger Beziehungs- und Ursachenknäuel um die schlichtesten Dinge, die eine sympathetische, verstandesdurchleuchtete Betrachtung in ungeahnter Schönheit erglühen läßt. Würziger Tannen- und Holunderduft erfüllt Adams Werkstatt und gibt ihr die sinnliche Weihe der Natur. Seinem emsigen Hobel entfliegen die sonnendurchstrahlten Späne. In liebevoller, verstandesmäßiger Betrachtung ist alles stofflich Gegebene schön geworden, und was der Mensch an Naturkräften durch Klugheit und Erfindungsgabe in mechanische, das Materielle verwandelnde Bewegung umgesetzt hat, wird als Sitz eines göttlichen Geistes erkannt, der sich auch sonst überall im Ozean, im Himmel und in den ewigen Bergen bekundet. So legt sich ihr um den hellen Ring der Kenntnisse der weite dunkle Gürtel Rousseauscher Ahnungen, und eine schwache, halb vergessene Romantik kämpft aussichtslos mit dem immer stärker werdenden Rationalismus der Zeit. Die ganze Welt wird jetzt in einem sinnlich-rationellen Idealismus erschaut, den wir oft in den einfachsten Gestalten der George Eliotschen Romanwelt an der Arbeit sehen.

Die Kausalitäts- und Beziehungsbegeisterung überträgt sich auch auf die Welt der Psyche, wo eine prächtige Plastik allem Seelischen die bildhafte Darstellung gibt — wenn nicht deterministische Gespräche, wie sie Pfarrer Irwine und Arthur Donnithorne gelegentlich führen, die Seelenmalerei stören.

Vertieftes, verstandesmäßiges Schauen bringt auch hier beziehungsreiche Erkenntnis. Die Seele selbst ist ein allerfeinstes Räderwerk, das vorwärts und rückwärts kreiselt, dessen tausend und abertausend Transmissionen in der sichtbaren Welt nachzittern. Und was ich hier mit den Sinnen sehe und höre, schwirrt unsichtbar mit in der Werkstatt der Psyche. Und wenn es gelegentlich draußen stille steht, saust um so schneller die Maschine im Innern. Der Künstler allein weiß uns dieses Spiel sichtbar zu machen. Adam Bede singt, wenn seine Seele jauchzt und die Lebenskräfte schwellen. Er schweigt wieder, wenn eine neue Bewegung drinnen plötzlich alle Kräfte aufsaugt, wenn Erinnerungen den Kreislauf stören und umschaltend das Räderwerk rückwärts schnellen lassen. In Lydgate (in Middlemarch) sind zwei Seelen an der Arbeit, die erst lernen müssen, einander zu vertragen. Wie oft sehen wir, während wir noch ekstatisch in der Höhe schweben, in abwechselnden Visionen über unsere Torheiten hinaus in die weite Ebene hinunter, wo unser urfestes altes Ich stehenblieb und uns erwartet. Lydgate und Rosamund wiegen sich in Liebesträumen in

der Salonecke, jedes für sich. Jedes spinnt aus Sehnsucht, Freude, Vertrauen und Erwartung wie aus feinsten Sommerfäden an einem gemeinsamen Gewebe, duftig und fein wie der Regenbogen, den auch die andern im Zimmer Anwesenden, das Verhältnis ahnend, erkennen können. Auf sanftem Kahn gleiten — in der „Mühle" — zwei Liebende den blauen Fluß hinab, vorbei an sonnigen Feldern und Auen, im frischen Hauch des jungen Tages, im Doppelschweigen seelischen Entzückens, das Worte nicht duldet, die, Gedanken entzündend, den Augenblickszauber paradiesischer Zeitlosigkeit vertreiben würden. Das sind Beispiele feinster psychischer Plastik.

Aber Psyche und Stoff stehen nicht unbeteiligt einander gegenüber. Geheime Fäden spinnen sich von außen nach innen und von innen nach außen. George Eliot beobachtet mit dem kühlen Blick des Naturforschers, während ihr inneres Auge zwischen Milieu und Charakter die Ketten von Ursache und Wirkung spannt. Milieu und Charakter! Wer denkt hier nicht an Emile Zola, den Schüler Taines, der seinerseits wieder ein Schüler Comtes war! Grundverschieden im Temperament und doch durch seine literarische Vererbung so oft in der Methode der George Eliot ähnlich! Er will uns in einem bestimmten Falle glauben machen, daß Düfte den Willen einschläfern und kalte Winde die Energie erhöhen. George Eliot läßt ähnlich den willensschwachen Arthur durch den Anblick der Heuernte entschlußfreudiger und Adam Bede im Schall der Hammerschläge hoffnungsvoller werden. Hier geht der geheimnisvolle Weg von außen nach innen. Er wendet sich aber auch umgekehrt von der Seele zurück zur Erscheinungswelt. George Eliot ist auch der plastisch sichtbar werdenden Einfühlung fähig. Dorothea Brooke — in Middlemarch — versenkt allmählich ihre seelischen Stimmungen zum ewigen Verweilen in die Atmosphäre ihres blau-grünen Boudoirs. Der Sommer war über die westlichen Felder jenseits der Ulmenallee gezogen. Das schlichte Zimmer aber hatte die Erinnerungen eines innern Lebens in sich aufgenommen, die die Luft erfüllten wie mit einer Wolke guter oder böser Engel, den unsichtbaren und tätigen Gestalten unserer geistigen Triumphe oder Niederlagen. Der Ausblick auf die Ulmen und auf die untergehende Sonne und die Gegenstände des Zimmers hatten durch Berührung mit ihrem Wesen mitteilsame Kraft erhalten und schienen stumm zu sagen: „Wir wissen schon."

Am schönsten lebt sich die seelisch-stoffliche Verflechtung von Mensch und Umgebung künstlerisch aus in Silas Marner, der Geschichte des Leinenwebers, der im Verdacht stand, den Kirchenschatz entwendet zu haben und nun von seinen alten Dorfkameraden in Lantern Yard verbannt wird nach dem Dorfe Raveloe. Die Vergangenheit ist ihm jetzt erstorben, da ihre Symbole schwanden, und die Gegenwart wird ihm traumhaft, weil sich keine Erinnerungen mit ihr verknüpfen. Da kriecht an einem Winterabend durch die Türöffnung ein kleines, verlassenes Kindchen nach dem warmen Herd seiner Küche. Er denkt an seine kleine Schwester, und die Vergangenheit wacht auf. „Eigenartig waren seine Gedanken wie alte Freundschaften, die man nicht erneuern darf." Er zieht das Kind auf und, wie dessen Geist zum Wissen heranreift, bricht sein eigener Geist in Erinnerung aus und Sympathie gibt ihm sein verlorenes altes moralisches Selbst zurück.

XXX. GEORGE MEREDITH ALS ROMANDICHTER.

Die Romane des George Meredith verkünden die alte Erdenlehre seiner Gedichte (darüber s. oben S. 243). Auch hier sehen wir den Widerstreit und Ausgleich zwischen Herz und Hirn, Sinnensicht und Verstandesschau, Anschauungskraft und Deutung, Gefühlstoben und Lebenserkenntnis. Das Hirn zeichnet Linie und Umriß, das Herz malt Feuerfarben. Bald ringen beide miteinander, bald umarmen sie sich in reinster Harmonie. Immer wieder

hat Meredith in Einleitungen und Zwischenbemerkungen erklärt, was sein Geist vom Roman fordert. „Er soll Diener der Weltschau sein." Weltschau im weitesten Sinne des Wortes, eine Naturgeschichte des Menschen, die uns — echt positivistisch — die Gesetze des Lebens in ihrer Erfüllung zeigt, die Erbringung eines logischen Beweises, der „die Ereignisse in ihrer Folgerichtigkeit dem Verstand" darlegt durch Offenbarung der Charaktere. Nicht der Mensch von heute ist es, der sein Geschick ergreift. Das Gestern, „die hundert begrabenen Tage, lebendige Geister" treiben ihn an (Harry Richmond). Unten, im Tiefdunkel der Seele wird die Kette der Geschehnisse geschmiedet. Deshalb sind Merediths Romane Seelenepik. Sie mitzuteilen, bedarf es besonderer Feinwerkzeuge, die der Dichter sich vorerst selber schmieden muß. Einige von ihnen sind uns von seiner Lyrik her bekannt. Andere sind neu hinzugekommen. Da ist zunächst der wunderbare Scheinwerfer, der von hoch oben sein hellstes Licht in die verborgensten Seelenwinkel hinabsendet und uns die psychischen Normen und Übernormen aufdeckt: der „Komische Geist", diese freundlich dämonische Emanation des Realen, der „Erde".

Meredith hat uns sein Wesen in dem geistvollen Essay über den „Begriff der Komödie" klargemacht. (On the idea of Comedy; and of the uses of the Comic Spirit, zunächst als Vortrag gehalten 1877, dann noch im selben Jahre in der Aprilnummer des New Quarterly Magazine gedruckt.) Der Essay bildet den glänzendsten Kommentar zu seinem ganzen Romanwerk, er ist ein großartiges Nebenerzeugnis seiner Beschäftigung mit der Gestalt des Egoisten, den er in seiner gleichnamigen epischen „Komödie" in sichtbare Seinsbeziehungen verwickelt hat. Er erdenkt eine neue, die komische Kunst, Ausdruck des komischen Geistes, der über der Gesellschaft schwebt und der, sobald er Prätensionen sieht, herbeieilt, um auf den Irrenden sein „schräges Licht" auszugießen. Jetzt steht der Narr, allen Blicken entblößt, in der Selbsttäuschungsgebärde verharrend, bis das silberne Gelächter seiner Mitmenschen ihn, den plötzlich Errötenden, der Wirklichkeit zurückgibt. Der komische Geist schwingt keine Peitsche, ist er doch ein Erzeugnis des Verstandes, der sich nur an unsern Intellekt wenden kann. Er verletzt nicht wie die Satire, er durchfeuchtet nicht wie der Humor das Lachen mit Tränen. Er hat die Fähigkeit, das Lächerliche an unsern Mitmenschen aufzudecken, ohne unsere Liebe zu ihnen erkalten zu lassen. „Es kann jeder den Grad seiner Befähigung für komisches Empfinden an seinem Vermögen ermessen, das Lächerliche an denen, die er liebt, zu entdecken, ohne sie darum weniger zu lieben; noch besser wird er dieses Vermögen daran erkennen, daß er auch imstande ist, sich selber in lieben Augen etwas lächerlich zu sehen und die Zurechtweisung anzunehmen, die das gespiegelte Bild ihm nahelegt." In großen Zügen — öfters stimmen sogar die Bilder, Metaphern und Vergleiche genau überein — erkennen wir hier Jean Pauls Lehre vom Komischen, wie er sie in der „Vorschule der Ästhetik" im 6. bis 8. Programm der ersten Abteilung entwickelt hat. Hier erzählt er von der Weltironie, die „über allem Wissen singend und spielend schwebt, gleich einer Flamme frei verzehrend und erfreuend", und ergötzt sich an dem „freigelassenen Spiel" des Verstandes, der es „sogar an geliebten und geachteten Personen treiben kann, ohne sie zu versehren". Weder Jean Pauls noch Merediths Auffassung dürfte die allgemein gültige sein. An gangbaren Werten gemessen, erscheint uns Merediths Kunst als ein Beispiel überlegener Ironie und allerfeinster Satire.

Der Scheinwerfer schleudert seine Strahlen dank einer genialen Verbesserung an Jean Pauls „Vexierlicht" auf gewisse seelische Übernormen, die allesamt am sentimentalen Egoismus kranken. Es ist die Lehre von der gesunden Mischung der Lebenselemente — Blut, Hirn, Seele —, die in ein neues Licht gerückt wird. Auch hier, in seiner Verquickung von Egoismus und Sentimentalität, weicht Meredith von der landläufigen Auffassung ab, wandelt aber — und das läßt uns seine Fähigkeit zu psychologischer Tiefsicht erst recht würdigen — auf gleichen Pfaden wie der Philosoph Höffding, der einen hysterischen Drang erkennt, durch den das Gefühl in Bewegung gesetzt wird. „Das Gefühl wird genossen, indem man es zum Gegenstand der Reflexion macht." Dabei „wirkt auch die Vorstellung vom eigenen Ich als dieses Gefühl besitzend". „Das Egoistische der Sentimentalität ist das Kokettieren, welches das Individuum . . . mit sich selber als dem Subjekt des Gefühls treibt." Ganz

From hopeless toil; foreshadowingly [illegible]
Aggrandized, monstrous in his grinning mask
Of hypocritical Peace, inveterate Moloch,
Remains the great example. Homage to him
His debtor band innumerable as the waves
Running all golden from the eastern sun,
Joyfully render, in deep reverence
Subscribe, and as they speak their Milton's name,
Rays of his glory on their foreheads wear.

George Meredith

Abb. 164. **Einige Verse aus „Milton" in George Meredith's Handschrift.**
(Aus Meredith, Memorial Edition Bd. 26.)

so sieht Meredith das Wesen der Sentimentalität an. Die Seele ist für ihn die Blume des Verstandes, die Sentimentalität die Blüte eines verfeinerten Sensualismus. „Sentimentale Leute spielen Harmonien auf den Saiten der Sinnlichkeit" (Diana). Der Sentimentale tänzelt immer wieder von der Wirklichkeit und ihren aktiven Forderungen weg. „Er will genießen, ohne die schwere Verantwortung für eine Tat auf sich zu nehmen." (Richard Feverel.) Meredith sieht in der menschlichen Gesellschaft eine lange Reihe orgelpfeifenartig sich abstufender sentimentaler Egoisten beiderlei Geschlechtes.

Das schräge Licht des komischen Geistes deckt auch die weitgehenden Kulturfolgen der Sentimentalität auf. Wo — wie im Osten — die antisentimentale Komödie schweigt, wird die Frau in schmählicher Knechtschaft gehalten. Im Westen aber hat die Zivilisation der weiblichen Sklaverei die verfeinerte Form männlicher Ritterlichkeit umgeworfen, die den rohen Gedanken des Besitztums zierend bemäntelt. Hier darf die Frau nicht ihrer menschlichen Bestimmung gemäß von Blut durch Hirn zur Seele hinaufgedeihen. Sie muß weiches Wachs in den Händen des Egoisten bleiben, dessen Schatten jeden selbständigen Gedanken aus der Kammer ihres Gehirns verscheucht. Gegen diese Entweihung der Weiblichkeit bäumt sich die Meredithsche Frau auf. In die mittelviktorianische Gesellschaft schickt der Dichter starke Wesen hinein, die ihrer weiblichen Selbstbestimmung mit Leib und Seele zufühlen, zuhandeln und zukämpfen: das kraftvollste und herrlichste, was Meredith an Menschenschöpfung geleistet hat. Emilia, Clara Middleton, Diana, Aminta, Carinthia sind moderne

Seelen, von Shakespeareschem Lebensblut durchglüht. Ihnen gegenüber kommen uns seine männlichen Lieblingsnormen weniger lebenskräftig und vollblutig vor. Vernon Whitford (im Egoisten), den er seinem Freund, dem Agnostiker Leslie Stephen, nachgebildet hat, diesen vollendeten Seelenmenschen, erhöht mehr als die künstlerische Wiedergabe das flammende Natursymbol, das der Dichter in einem hehren Moment verklärend über ihn hält. Vernon schläft unter dem blühenden wilden Kirschbaum. Durch die ihn umflimmernden weißen Engelräume blickt staunend auf ihn herab die nach Glück lechzende Clara. „Wie gut muß sein, wer unter den Zweigen dieses Baumes liegen und schlafen will." Und Redworths Seelengröße (in Diana) kommt stärker als im epischen Darspiel in den scharfen zwischenbemerkenden Deutungen zur Geltung.

Da Merediths Menschheitssicht sich des komischen Scheinwerfers als des feinsten Seeleninstruments bedient, muß seine Romandichtung immer mehr zur epischen Komödie werden. Im Egoist, a comedy in narrative (1879) hat er das Ziel erreicht. Hier füllt der Lebensstoff die philosophische Lustspielepik restlos aus. Hier eifert er Molières Misanthrope bewußt nach. Die drei Einheiten werden beobachtet. Die Zeit der Handlung ist auf eine knappe Woche beschränkt, der Ort auf einen Herrschaftssitz und der ganze Roman in Szenen zerklüftet, die funkelnde Aphorismen umhüpfen und lächelnde Kommentare unterbrechen. Der Held Willoughby Patterne, das glänzende, sentimental egoistische Enderzeugnis alter Kultur, das „Muster" modernen Rittertums, ist Alceste. Beide verlangen von ihrer Braut als Liebeslohn die Weltentsagung und den Schwur ewiger Treue übers Grab hinaus. Die langsam entblößende Durchlächelung des Sir Willoughby, dessen edelste Gebärden das Ich durchschimmert, der, wenn er seinen Bräuten ins Auge blickt, stets nur sein eigenes Selbst sucht, um es leidenschaftlich an seine Brust drücken zu können, ist einzigartige, ist Meredithsche Meisterschaft. Splitternackt steht Willoughbys Seele vor uns. Wir lächeln verlegen; denn unter Schaudern haben wir unser eigenes Selbst erkannt. Kurz vorher hat Meredith zwei ergötzliche Possen, The House on the Beach und The Case of General Ople and Lady Camper (1877), auf intimer Kleinbühne vom Silberlächeln der Komik durchläuten lassen.

Aber die Übernormen allein machen die Welt nicht aus. Auch sie sind umspült von der vielflutenden Wirklichkeit, die ebensogut eine Seele hat, und die in der Komödie nicht dargestellt werden könnte. Deshalb hat Meredith, der selbst in seinen überspanntesten Charakteren immer vom Leben ausging — sein Vetterssohn S. M. Ellis glaubt für jede wichtige Gestalt die reale Vorlage erkannt zu haben —, vor und nach dem Egoisten seine Weltdarstellung in den Rahmen des situationsreichen und typendurchschwirrten psychologischen Sittenromans hineingezeichnet. Auch hier konnte die philosophische Stegreifkomödie ihre lustigen Streiche spielen. Auch hier war Raum für hineinwetternde und hineinflüsternde Deuter.

Sein erster großer Roman, The Ordeal of Richard Feverel (1859), ist ein Wunderbuch voll Abenteuer, Jugend- und Alterstorheit, voll Liebesglut und tollen Scherzes, mit einem unsäglich traurigen Ende. Ein Vater sitzt an den Triebfedern der Zukunft seines Sohnes und greift verhängnisvoll ein. Er will ihm Vorsehung sein. Links und rechts streut er seine Aphorismen aus. In den nächsten Romanen wird der Deuter auf die Seite geschoben. In Evan Harrington (1861) läßt er uns die drollige Kletterpartie der Schneiderstochter Louisa betrachten, die einen armen portugiesischen Grafen geheiratet hat und nun in höheren englischen Kreisen ihre Triumphe und Niederlagen erlebt, während ihr Bruder nach gefährlichem Auf und Ab schließlich zu Ehren gelangt. Sandra Belloni (1864) ist eine ergötzliche Studie der Sentimentalität, die in hübschen Abstufungen verleiblicht wird: in den drei Schwestern Pole — sind wir nicht diesen künstlich geschraubten Wesen im Leben schon begegnet? —, in ihrem Bruder Wilfrid, der sich in der Liebe dem Augenblickszauber hingibt, aber jede herzhafte Tat scheut — in mancher Hinsicht überzeugender als Patterne —, in dem Organisten Barrett, der sich mit der Wertherpistole erschießt. Ihnen gegenüber

das prächtige Naturkind Emilia Sandra Belloni, die angehende Sängerin, von italienischer Geburt, die von den Poles in die künstliche Kultur wie in ein Bad eingetaucht wird und die kecke irische Witwe, Mrs. Chumps, die kühn hineinspringt und wild um sich spritzt. Im weiteren Verlauf die Leidenschaftsüberwindung der von Wilfrid betrogenen Emilia, die sich aus der Tiefe des Elends durch innere Kraft erneuert. Die Fortsetzung dazu kam später in Vittoria (1867). Emilia erlebt in Italien die Loslösung der Lombardei von der österreichischen Fremdherrschaft. Beide Romane sind wie The Adventures of Harry Richmond (1871) arg überladen. Harry Richmond ist das zweite Buch der Wunder, das uns wie das erste nach Deutschland führt. Eine Gestalt übertürmt hier alles, der Phantast Richmond Roy, der in der Pose das Erhabene berührt. Wie Rienzi stirbt er in heroischer Gebärde den — unwilligen — Flammentod. Der harmlose, stolze Feuergruß, den er seinem glücklich heimkehrenden Sohne und dessen Braut darbieten wollte, ist zur ungewollten schauprächtigen Tragödie geworden. Nur einmal legt sich Meredith zwischenhinein Beschränkung auf, in der leicht und flott geschriebenen tragischen Geschichte von dem Bauernmädchen Rhoda Fleming (1865), die einige Berührungspunkte mit der George Eliotschen Epik zeigt. Mit Beauchamp's Career (1876) und The Egoist (1879) kehrt Meredith zur philosophisch gedeuteten Weltschau zurück. Beauchamp enthüllt die Meredithsche Sicht des politischen Englands in den siebziger Jahren. Kühneres tritt in der Folge hinzu: der prächtig mutige Kampf gegen die konventionelle Ehe, die Unterstützung der Bestrebungen J. S. Mills, und der epische Gegenwurf der Ideen, die Ibsen zu gleicher Zeit in leidenschaftliche dramatische Bewegung gesetzt hat. Hier ist Meredith ein lauter Rufer von Urworten, die noch in die späteste Zeit hineintönen. Dahin gehören The Tragic Comedians (1880), die Geschichte Lassalles, Diana of the Crossways (1885), One of our Conquerors (1891), Lord Ormont and his Aminta (1894), The Amazing Marriage (1895). Dazu kommt noch das Fragment Celt and Saxon (gedruckt 1910), wo Meredith einem Lieblingsproblem, dem keltischen Element im englischen Volkscharakter, nachspürt.



Abb. 165. George Meredith als Grammatiker. Nach einer Karikatur von E. T. Reed in Punch.
(Aus Ellis, George Meredith.)

Allüberall durchbricht bei Meredith die Phantasiefreude die Systemumzäumung. Es ist die keltische Formenlust, die schon in seinen ersten Prosaerzählungen, The Shaving of Shagpat (1856) und Farina (1857) auf und davon galoppiert, namentlich in dem ersten geradezu genialen Versuch, diesem grotesken Weitritt in orientalische Märchenwelten. Dieses wild lachende Emporsausen aus den Niederungen des Ernstes in die farbigen Fernhöhen des Weltlachens und des Weltentzückens erinnert an Jean Paul, dessen Stilgebärde unmittelbar — und durch Carlyle hindurch — auf Merediths innere Form gewirkt hat. Aus der Ferne blitzen Metaphern, Zwischengedanken und Zwischensätze und umflimmern den epischen Schritt. Sie verwischen allerdings nicht so oft wie bei Jean Paul den Einzelgedanken. Sie umzünden ihn in scharfer Augenblicksdeutlichkeit. Aber es bedarf der gesteigerten Geistesschnelligkeit des Lesers, das Bild zu erhaschen. Bewegliche Seelenplastik! Das raum- und erscheinungslose Innere muß zum wild aufzuckenden Lichtspiel und zum polyphonen Musikaugenblick werden. Hell gefleckte Panthertiere der Schmerzen im schwarzmarmornen Säulengang der Jahre bei Jean Paul, aufgeblähte Vipern der nicht endenwollenden Minuten bei Meredith. Nur so kann das Drama auf der unsichtbaren Geheimbühne uns mitgeteilt werden, kann das „Unter" eine Stimme erhalten, das in verhängnisvollen Momenten absichtlich schweigt, damit das „Ober" mit seinem Geplauder uns und andere täuschen kann. Die Wiedergabe

dieses Doppelspiels bedingt den so oft angefochtenen Meredithschen Stil, der nicht — wie gelegentlich in One of our Conquerors und in gewissen Gedichten — bloße Schrulle, sondern Ausdruck einer inneren Notwendigkeit ist. Bei George Eliot erleben wir die geduldige Vorführung des inneren Triebwerks, bei Meredith zeichnen, ein weites Gesichtsfeld durchjagend, hundert Wechsellichter das Innengeschehen. „Das Mäuschen von einem Gedanken huschte aus einer Gehirnkammer hervor, durchschoß die Gänge und brachte ihm den Schweiß auf die Stirn." (Diana.) Der gedankenarme Mr. Warwick! „Ein Haus, verriegelt und leer, ein Londoner Haus, in der herkömmlichen Weise vom Tapezierer eingerichtet und ausgeschmückt. Die Bewohner, selbst das Gespenst, sind fort." (Diana.) Seelische Überraschung! „Lady Dunstane blickte auf, als sähe sie eine Wolke, mit fernen Donnerschlägen geladen; noch war sie ahnungslos. Aber nur einen Augenblick. Wie Redworth weiterfuhr . . ., da schoß ein heller Blitz aus der Wolke, und weit öffneten sich die Torflügel ihres Verstandes, um ein mächtiges Erstaunen hereinzulassen." (Diana.) Alvans Wahnsinn! „Eine Kathedralenorgel, die nächtlicherweile von Dämonen traktiert wird" (Tragic Comedians). Nicht so sehr stilistische Eigenarten als stilistische Notwendigkeiten! Meredith zündet in Dialog und Zwischenrede wahllos hier und dort seine Lichtlein an. Am Ende aber strahlt doch die Seele des Ganzen. Heiße Tiefschauempfindungen spenden den Worten Feuer und Farbe. Sie brennen niedrig, wenn der deutende Dichter oder wenn donnernde Carlyles — denen sehr gerne der Mantel deutschen Gelehrtentums umgeworfen wird: Dr. Karsteg, Dr. Schlesien, Dr. Shrapnell — scharfkantige Aphorismen auf den Tisch würfeln. [Aber gelegentlich wird selbst diese härteste Substanz von der Emotion in Glut gebracht.] Sie flößen die großen Szenen ein, die Meredith „auf der Höhe der Leidenschaft und ihrer geistigen Kraft unter dem Druck einer feurigen Situation" zu geben weiß: die Aufführung in der Mailänder Scala in Vittoria, die Denkmalsenthüllung in Harry Richmond, die Alpenwanderung der beiden Geschwister in The Amazing Marriage. Sie singen die frohlockenden Hymnen überschwänglicher Natur- und Herzensfreude, die ihrem antiromantischen kraftweckenden und feuerschlagenden Zauber zum Trotz ihre innige Verwandtschaft mit der Romantik nicht leugnen können. Vielleicht liegt hier — in den paar herrlichen Wald- und Liebesszenen der Rheinlandwanderung durch Gewitter und Sturm in Richard Feverel, im „Marinoduett" in Lord Ormont — der Gipfelpunkt Meredithscher Meisterschaft. Hier sind Erdenduft, Waldespracht, Sonnenglut und Regenrauschen, Salzluft und Wellenrieseln in die Rhythmen, Tonwogen, Satzbeugungen, Laute und Silben hineingediehen. Der Stil ist zum sinnlichen Eindruck einer erlebten Wirklichkeit geworden.

XXXI. DAS ENGLISCHE DRAMA 1830—1880.

Während der individualistischen Epoche gedeiht die Schauspielkunst ebenso kräftig, werden Bühnenwerke ebenso fieberhaft gezeugt und ist dramatische Dichtung ebenso starr und blutarm — herrliche Ausnahmen wie Sardanapal und die Cenci fehlen! — wie zur Zeit der Hochromantik. Daran vermochte auch das neue Gesetz vom Jahre 1843 nichts zu ändern, das den Unterschied zwischen Bühnen ersten und zweiten Ranges aufhob. War einst jenen das ausschließliche Recht für die Aufführungen national-klassischer Dramatik vorbehalten und verblieb diesen nur die mit Musik und Gesang umrahmte Posse, so ging jetzt alles durcheinander. Die zweitklassige Bühne konnte neben Musik und Scherz das große Schau- und Prunkstück pflegen. Das Monopoltheater aber, aus seiner Vorzugsstellung vertrieben, mußte aus bloßem Erhaltungstrieb die kecken Gebärden der Kleinbühne annehmen, die der niedrigen Muse diente. — Das gediegene Drama stürzte. Das Shakespearesche Schauspiel vermochte ein großer Mime wie Edmund Kean nur dadurch zu halten, daß er es zum Ausstattungsstück mit glänzenden Bühnenbildern machte. Waren doch

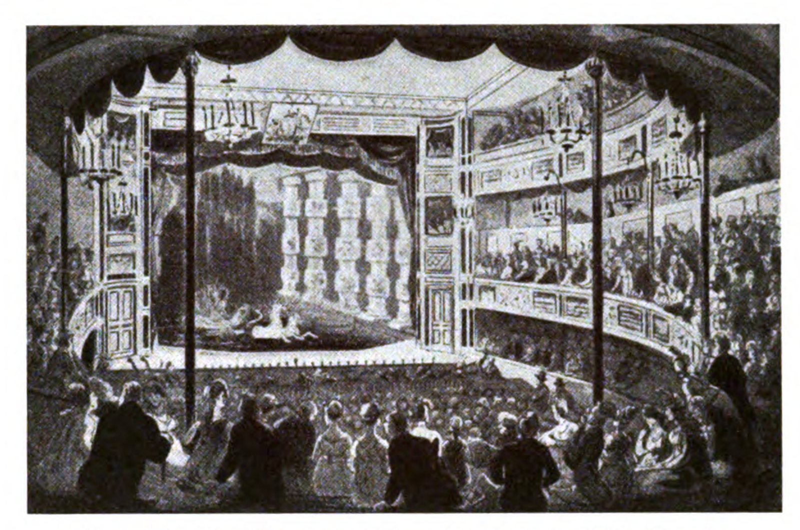


Abb. 166. Ein Wassermelodram im Sadler's Wells Theatre.
(Aus Londoners Then and Now. „Studio" Spezialnummer 1920.)

die Theaterbesucher jener Zeit ganz auf Sinnenkitzel und Schaupracht eingestellt. Sie pilgerten nach dem Zirkus von Astley hinaus, um Richard III. und Macbeth im „Pferdedrama" zu sehen; sie gingen jahrzehntelang in das Sadler's Wells Theatre, wo allabendlich buntglitzernde Wassermelodramen über die Bretter wogten. Die Verwirtschaftung des Schauspiels verdrängte den schöpferischen Dramatiker und brachte den kniffigen Stückmacher in die Höhe, der es verstand, dem Sensationsdurst der niedrigen Menge zu dienen, welche die Bühne erobert hatte. Dementsprechend sank das Theater immer tiefer in den Augen des gebildeten Engländers und damit verkümmerte auch der ästhetische Maßstab, den man an das Bühnenstück zu legen pflegte. Die erste Folge war das rasche Dahinsiechen der in der romantischen Überlieferung weiterlebenden großen heroischen Tragödie. In der Nachahmung des elisabethanischen Dramas und der Kotzebueschen Manier und in dem aus Frankreich herübergeholten historischen Melodram führte sie zunächst ihr Scheinleben weiter. Die zwei größten viktorianischen Dichter versuchten, der eine, Robert Browning, am Anfang (s. oben S. 208), der andere, Tennyson, am Ende seiner Laufbahn (s. oben S. 204) den sterbenden Körper aufzurichten. Aber wie sollten ein ausschließlicher Monologkünstler und ein ebenso ausschließlicher Lyriker hier helfen können! Die Gattung als solche hatte sich dem gefühlfeindlichen Zeitalter schon längst entfremdet: sie war zerspielt. Nun versuchte John Westland Marston (1819—1890) die heroische Tragödie ins Gegenwartsleben hineinzuschieben. Das Ergebnis war das bodenständige Trauerspiel in Versen The Patrician's Daughter 1842, das den gärenden Klassenhaß der dreißiger Jahre zum überindividuellen Untergrund seelischen Geschehens gemacht hat. Marston war auf dem richtigen Wege. Auch sein Strathmore 1849 und seine Marie de Méranie 1850 waren Zeugnisse aufrichtiger Kunst. Und doch brach mit ihnen der Faden ab. Zu einer bürgerlichen Tragödie wollte es nicht kommen. Bald darauf aber, in den sechziger Jahren, läßt sich ein neuer Versuch erkennen, zum Leben und zur Aufrichtigkeit zurückzukehren, in dem bürgerlichen Drama des Thomas William Robertson (1829—1871), worin ein triebmäßiger Naturalismus zum Licht strebt. Society (1865), Ours (1866), Caste (1867) zeigen bei ungeschickter Handlungsführung einen natürlichen Dialog, naturwahre Gestalten und eine scharfe Lebensbetrachtung. Robertson wirkte später auf James Albery (1838—1889) — The Two Roses (1870), The Pink Dominoes 1877 — und H. J. Byron — Cyril's Success (1868), Uncle Dick's Darling (1868), Our Boys (1875), zwei dramatische Handwerker, deren Tätigkeit als Bühnendichter sich sonst in anderer Richtung bewegt. Aber auch bei Robertson stehen wir vor einem plötzlichen Entwicklungsabbruch; denn schon jetzt das britische Drama in die Wege natürlicher Gesundung hineinzulenken, war Robertson nicht stark genug. Das geschickt mechanisierte Sardou-Drama kam in den siebziger Jahren obenauf.

Das war aber in Wirklichkeit nichts anderes als der schwach gehemmte Weiterfluß einer gefährlichen Gegenströmung, die schon seit Beginn des Jahrhunderts alle gesunden einheimischen Bestrebungen auf dem Gebiet der dramatischen Dichtung siegreich durchkreuzt hatte. Bald war es die Übersetzung oder Zurecht-

machung des fremden Bühnenstückes, bald die Dramatisierung eines fremden oder einheimischen Romans, bald das Melodrama, das Oberwasser gewonnen hatte. Melodrama war aber im weiteren Sinne die Bezeichnung, die alle diese Gattungen umfaßte. Mit der sicheren und schnellen Fertigkeit geschäftlicher Herstellung wurde es wie Fabrikware in Riesenmengen auf den dramatischen Markt mit seinen zahlreichen neu entstandenen Bühnen geworfen. Aus Frankreich führte man das Abenteuerdrama ein, das entweder einen sogenannten Bravo, d. h. einen gesellschaftlich herabgedrückten Helden oder ein männliches oder weibliches Ungeheuer als Protagonisten enthielt. Dorthin gehören Victor Hugos Hernani, Casimir Delavignes Don Juan D'Autriche, Dumanoirs Don César de Bazan, Alexander Dumas' dramatisierter Monte Christo, Charles Selbys nach l'Auberge des Adrets bearbeiteter Robert Macaire (1843), Tom Taylors und Charles Reades The King's Rival (1854), Boucicaults nach Dumas' Roman Les Frères Corses zurechtgemachte Corsican Brothers (1852); hierhin sind zu zählen das von Edward Fitzball (1792—1873) nach Hugos Notre Dame de Paris dramatisierte Esmerelda (1834) und der Belphegor (1856), den Charles Webb nach Dennerys und Fourniers Paillasse umgesetzt hatte. Frankreich sollte aber England noch etwas anderes schenken, nämlich die Technik, nach der Scribe im sogenannten „gut geschriebenen Stück" die allgemeingültige europäische Norm gestellt hatte. Er zeigte den Stoff der Alltäglichkeit geschickt hineingeworfen in eine klug berechnete, natürlich scheinende dramatische Form. An ihr konnte das Handwerk erlernt werden. Damit wurden französische Schemen wahllos in englische Stoffmassen eingedrückt, und die fröhlichen Obersten, die schneidigen Witwen und dummen Ehemänner konnten auf der britischen Bühne ihren Einzug halten. Mehr hat das „gut geschriebene Stück" wohl nicht vermocht. Zu einer eigentlichen Gattung ist es in England nicht geworden. Wenn es gattungsecht auftrat, so war es stets nur im Gewande einer Übersetzung oder Bearbeitung. Jeder Bearbeiter aber, gleichgültig ob er in Frankreich oder in Deutschland borgte, ging bei Scribe in die Schule. Alle diese Zustutzer und Zurechtmacher sind heute vergessen. Ein Name nur hat jetzt noch guten Klang: Charles Reade. Dabei denken wir aber nur an die dramatisch orientierten Romane The Cloister and the Hearth und Griffith Gaunt (s. oben S. 230), nicht aber an Stücke wie The Ladies' Battle (1851), The Double Marriage (1867) und Drink (1879), die auf Scribe, Maquet und Zola zurückgehen oder an Gold (1853), das eine Verschauspielung seines eigenen Romans It is never too late to mend (1856) ist, während andererseits das Stück Masks and Faces (1852), das er zusammen mit Tom Taylor schrieb, nur das dramatische Vorschema zu seinem Roman Pegg Woffington (1853) bildete. Im übrigen, wer kennt heute noch John Oxenford (1812—87) oder Tom Taylor (1817—1880), den Verfasser der Rührstücke Plot and Passion (1853), Still Waters Run Deep (1855), The Ticket-of-Leave Man (1863), oder den sentimentalen Watts Phillips (1825—1874), der, durch Dickens' Tale of Two Cities angeregt, das bühnenwirksame The Dead Heart (1859) schuf? Oder wer kennt selbst den erfolgreichsten ihrer aller: Dionysius Lardius Boucicault (1820?—1890)? Bourcicault — so hieß er ursprünglich — hat dem englischen Melodrama die bleibende Formel gegeben. Das Melodram war schon im 18. Jahrhundert in Lillos bürgerlicher Tragödie im Keime vorhanden, fand aber erst in den von der Dickensschen Weihnachtsphilosophie und sozialen Sentimentalität durchstrahlten dreißiger und vierziger Jahren das richtige geistige Klima, in dem es auswachsen konnte. Das Melodram will durch Aufrollung grauer und gräßlicher Augenblicksbilder des Großstadtelends in sittlichem Sinne rühren. So war 1833 durch Edward Fitzball das Schauerstück Jonathan Bradford, or the Murder at the Roadside Inn entstanden, das später die Quelle zu hundert ähnlichen Versuchen gebildet hat: Fraud and its Victims (1851), The Streets of London (1864), London by Gaslight (1868). Nun kam Boucicault, der gewiegte Techniker, der ein Gewimmel von Motiven, die er sich keck von allen Seiten herbeigeschafft hatte, zu einem auf die Psyche jener Tage schlagartig wirkenden dramatischen Feuerwerkspiel zu vereinigen verstand. Von den ungefähr 150 Stücken, die er fertiggebracht hat, sind die rührseligen irischen Nummern die besten: The Colleen Bawn (1860), Arrah-Na-Pogue (1864), The Shaughraun (1875). Hier nähert er sich zeitweise einer natürlichen Dramatik von hell leuchtender Örtlichkeitsfarbe und kräftigem Erdgeruch. Hier reicht er Robertson die Hände, der zur selben Zeit seine Erfolge hat.

Alle bisherigen Gattungen wurden umtänzelt von der fröhlichen Burleske und der Extravaganza, die den einen Vorteil hatten, von Lebenskraft und Gegenwartsgeist durchdrungen zu sein. Die beiden verleihen denn auch dem viktorianischen Drama die ihm eigene Note. Die Burleske wählt sich gerne bei Knittelvers- und Wortspielgeklingel die beliebtesten romantischen Motive aus Mythologie und Heroentum zum Objekt ihrer Verzerrungs- und Umstülpungsfreude. Hier waren — von den zahlreichen Namenlosen abgesehen — J. Palgrave Simpson und H. J. Byron (1834—1884) führend. Aber Byron, der gegen hundert Stücke voll seichten Humors geschrieben hat, ist heute vergessen. Auf Nachbarspfaden wandelte die Extravaganza, die darauf ausging, ein Märchenmotiv lyrisch und launisch mit mächtigem szenischen Apparat

und reichlichen Balletteinlagen zu behandeln und das Ganze in ein großes Verwandlungsbild ausschwingen zu lassen. James Robinson Planché (1796—1880) ist der Schöpfer dieser Gattung; 1836 brachte er Riquet with the Tuft auf die Bretter des Olympic. Es folgten Sleeping Beauty (1840) und The Golden Fleece (1845). Albery guckte ihm den Kniff ab und erzielte 1873 mit seiner Oriana einen noch größeren Erfolg. Den Höhepunkt der Schaupracht hatte kurz vorher 1872 Boucicault mit seinem Babil and Bijou erreicht. Daneben nahm zur Weihnachtszeit die seit Jahren hochgediehene Pantomime ihren Kinder und Erwachsene ergötzenden Verlauf, der Märchenmotive und Märchengestalten in Harlekinadenrhythmen hüpfend vorwärtsschob. Die wirkliche Komödie fehlte; denn das jahrelang beliebteste Lustspiel, Black-Eyed Susan (1829) von Douglas Jerrold (1803—1857), ist ein sentimentales Seemannsmelodrama, das ebensooft zum Weinen als zum Lachen reizt. Dafür machten sich das Solospiel und die Posse breit — man denke an Charles Mathews (s. oben S. 264). Wann wird die Komödie und mit ihr das ganze Drama aufwachen? Das Jahrhundertende muß abgewartet werden.

BIBLIOGRAPHIE UND ANMERKUNGEN ZU XXVI BIS XXXI.

XXVI. Der englische Roman im Überblick. Zum Ganzen vgl. Leon Keller, H. Walker, O. Elton, Cazamian, s. oben S. 193. Ferner H. Paul, The Victorian Novel, 1901; W. L. Cross, The Development of the English Novel, New York 1902 und G. K. Chesterton, The Victorian Age in Literature 1913. — Über Dickens und seine Sensationsschule: W. C. Phillips, Dickens, Reade, and Collins, Sensation Novelists, New York 1919. Hier auch Angaben über Leserkreis und über Technik. — Über W. Collins s. außer Phillips, E. L. von Wolzogen, W. C., Leipzig 1885. — S. 250: Über Charles Reade: C. L. Reade and C. Reade, C. R., A Memoir, 2 Bde. 1887; J. Coleman, C. R. as I knew him, 1903; Ahlers, C. R.s Romane und ihr Verhältnis zu ihren literarischen Vorbildern, Diss. Münster 1914; A. Quiller-Couch, Studies in Literature, Cambridge 1918, 274—289. — S. 250: Miss Braddon, später Mary Elizabeth Maxwell. — S. 251: B. Disraeli, s. oben unter XVII. — S. 251: Ouida s. Elizabeth Lee, Ouida, a Memoir, 1914. — S. 251: Brontës, s. oben unter XVII. Dazu: Swinburne, A Note on C. B. 1877; A. Birrell, Life of C. B. 1887; C. Shorter, The Brontës, Life and Letters, 2 Bde. 1908; E. Dimnet, Les Sœurs B. 1910; May Sinclair, The three Brontës 1914. Über Romandichterinnen: Marjory A. Bald, Woman-Writers of the 19th Century, Cambridge 1923 (Austen, Brontës, Eliot, E. Browning, C. Rossetti). — S. 252: Anthony Trollope: The Warden 1855, Barchester Towers, 3 Bde. 1857, Doctor Thorne 1858, Framley Parsonage 3 Bde. 1861, The Last Chronicles of Barset, 2 Bde. 1867. Über T.: An Autobiography 1858 (neu ediert von H. M. Trollope 1883); T. H. S. Escott, A. T. 1913; Saintsbury, T. Revisited (Essays and Studies by Members of the English Association VI) Oxford 1921. Dazu vgl. im allgemeinen über Satire im englischen Roman: Frances Theresa Russell, Satire in the Victorian Novel, New York 1920. — S. 253: George Borrow s. W. I. Knapp, Life of G. B. 1903; B. Thurston Hopkins, G. B., Lord of the Open Road 1922. — S. 253: Die Kailyard School, s. Fritz Loose, Die K. S., Berlin (Ebering) 1912.

XXVII. Dickens. Bibliographie: Cambridge History of English Literature XIII (1916), 530—544; W. Dibelius, C. D., Leipzig 1916, 479—504. — Über Dickens: John Forster, The Life of C. D., 3 Bde., London 1872—1874, neu ed. B. W. Matz, 1911 (auch einbändige Volksausgabe und Tauchnitz), grundlegend; (über die Briefe und Ausgaben s. Bibliographien). Von den zahllosen kritischen Werken seien genannt: George Gissing, C. D. 1898; G. K. Chesterton, C. D. 1906 (eigensinnig, aber schöpferisch); W. Dibelius, C. D. 1916. Über Dickens Belesenheit: Fritz Fiedler in Herrigs Archiv 140 (1920), 43—72. — S. 258: Oliver Twist, vgl. F. Fiedler, Entstehungsgeschichte von O. T., Diss. Berlin 1912. — S. 259: Über Micawbers Vorbild s. T. P. Cooper, The real M. with a batch of his remarkable letters, 1920. — S. 260: Tale of Two Cities, Quellen s. J. A. Falconer, The Sources of a T. of two C., Modern Language Notes 35 (1921). — S. 262: Monomanie, von Taine stark betont. — S. 263: Das Verhältnis von D. zu Märchen und Volksdrama (C. Mathews) bei Dibelius zum erstenmal folgerichtig ausgearbeitet.

XXVIII. Thackeray. Bibliographie: Lewis Melville, W. M. T., a biography, 2 Bde. 1910, Bd. 2, 149 bis 347 und Cambridge History of English Literature XIII (1916), 525—530. — Über Thackeray: A. Trollope, T. 1879; Einleitungen der Anne Thackeray Ritchie zu den 13 Bänden der Biographical Edition 1899ff. (dazu ihre Chapters from some Memoirs 1894); Melville, s. oben; Merivale and Marzials, W. M. T., 1891; C. Whibley, W. M. T. 1903; F. W. Chandler, The Literature of Roguery, Bd. II 1907, 450—468. — Ausgaben außer der obigen: die von Melville besorgte, 20 Bde. 1901—1907; die von Saintsbury, 17 Bde., Oxford 1908. —

S. 265: Thackeray und Deutschland, s. H. Frisa, Deutsche Kulturverhältnisse in der Auffassung W. M. T. s. Wien 1908. — S. 273: Eine Beeinflussung durch Balzac ist nicht nachzuweisen. Dagegen hat Th. die Novellen des Charles de Bernard gekannt. (Vgl. dazu Erwin Walter, Entstehungsgeschichte von T.'s Vanity Fair, Berlin 1908, eine mit Balzac operierende Dissertation, die im übrigen ein großes drolliges Mißverständnis ist, vgl. Verfassers Anzeige Herrigs Archiv 123 (1909), 81—87.) — S. 273: zu Esmond usw. s. Gudrun Vogel, Th. als historischer Romanschriftsteller, Leipzig 1920.

XXIX. George Eliot. Ausgaben: Works (Cabinet edition) 21 Bde., Edinburg und London 1878—1886; Works (Warwick edition) 12 vols., Ebenda 1901—1903. Nr. 2 und 3 der Scenes lauten: Mr. Gilfil's Love Story 1857; Janet's Repentance 1857. — Über George Eliot: J. W. Cross, G. E.'s Life as related in her Letters and Journals, 3 Bde. 1885 (auch Tauchnitz); Letters to Elena Stuart 1872—1880, ed. R. Stuart 1909; Lord Acton, G. E.'s Life (Ninteenth Century 1885); Leslie Stephen, G. E. 1902; Helene Richter, G. E., Berlin 1907; Charles Gardner, The Inner Life of G. E. 1912; M. H. Deakin, Early Life of G. E., 1913. — S. 278: zu Mill on the Floss, M. Isenbarth, Die Psychologie der Charaktere in G. E.'s The Mill on the Floss, Neuere Sprachen 21, Marburg 1913; Elizabeth Zuber, Kind und Kindheit bei G. E., Diss. Basel 1919.

XXX. Meredith als Romandichter. Ausgaben und kritische Werke s. oben unter XXV. Eine Würdigung der Romane im besonderen: Eugen Frey, Die Romane G. M.'s., Programm Gymnasium Winterthur 1913. Analysen: J. Moffat, G. M., a primer to the novels, 1909. Die Romantechnik: A. Brendel, Die Technik des Romans bei G. M., Diss. München 1912. — S. 282: Diener der Weltschau usw., philosophy's handmaiden, in Einl. zu Diana. — S. 282: Der Essay on Comedy ist übersetzt von E. Dick, G. M., 3 Versuche, Berlin 1910. Über M.'s Verhältnis zu Jean Paul s. B. Fehr, Herrigs Archiv 127 (1911), 85—90. Über das Komische in M.'s Kunst J. W. Beach, The Comic Spirit in G. M. 1911. — Höffding, darüber vgl. Wrage, Die Psychologie der Charaktere in den Romanen G. M.'s (die neueren Sprachen, Bd. 18, 1910—1911). — S. 283: M.'s Frauen, vgl. H. Belford, The Heroines of G. M. 1914. — S. 286: M.'s Prosastil, vgl. Vernon Lee, The Handling of Words, 1923. — Zur Ergänzung: R. Galland, G. M., les 50 premières années, Paris 1923.

XXXI. Das englische Drama 1830—1880. Zur Bibliographie s. Cambridge History of English Literature XIII (1916), 513—525 und T. H. Dickinson, The Contemporary Drama of England, 1920, 243—281. Zum Ganzen vgl. außerdem: D. E. Oliver, The English Stage 1912; F. E. Schelling, English Drama 1914; E. L. Stahl, Das englische Theater im 19. Jahrhundert, München 1914.



Abb. 167. Die Kapelle von Charterhouse, die Thackeray als Grey Friars Kapelle verewigt hat. Nach dem Gemälde von Herkomer.



Abb. 168. Tower-Brücke in London. Gemälde von Joseph Pennel.
In Wells' Tono Bungay ruft der Held George Ponderevo, während er die Themse hinunterfährt, aus: „Oh, die nachgeahmte gotische Brücke, gerade an den Toren der See, unserer Mutter des Wechsels". (Buch IV, Kap. 3.)

DIE ENGLISCHE LITERATUR SEIT 1880. VOM INDIVIDUALISMUS ZUM SOZIALISMUS.

XXXII. GESELLSCHAFTSUMSCHICHTUNG UND IDEENUMWERTUNG IN LEBEN UND SCHRIFTTUM.

Symptome der Unzufriedenheit.

Aus der Ferne betrachtet, zeigt England in den achtziger Jahren noch das alte Gesicht: Ausdruck der Psyche der Mittelklassen. Man schielt wie früher nach oben und sucht die Spitze der Gesellschaftspyramide zu erklettern. Hier trifft man den unbequemen Atheisten, den die wohltätige Wissenschaft der Zeit aufzwang, im salonfähigen Gewand der Agnostik. Wo der Bürger sich umblickt, sieht er Triumphe der Technik. Bogenlampen beleuchten die Straßen. Elegante Häuser werden seit 1888 mit elektrischem Strom beliefert. Eisenbahnzüge mit Salon- und Speisewagen rasen, gefüllt mit reiselustigen Bourgeois, von London nach Edinburg in bloß acht Stunden. Der reiche Bürger hat Zeit für Genuß und Spiel. Ganze Nachmittage bringt er im Freien zu, dem gemächlichen Golf sich hingebend. Seit 1885 ist das gefahrlose niedrige Fahrrad im Schwang. Er kauft es sich und durchschwebt darauf das heitere Surrey und die sanften Bodenwellen der lieblichen Mittellande. Seine Söhne und Töchter spielen Tennis. Die Sportbegeisterung ergreift auch ihn. Er besucht die Pferderennen, die immer modehafter werden und, wie er 1886 vom Selbstmord des berühmten Jockey Fred Archer hört, der 2746 Male zum Siege ritt, so ist das für ihn ein Ereignis. Zu Hause sind seine und seiner Gattin geistigen Bedürfnisse bald gestillt. Er läßt sich von Mrs. Oliphant, die noch der mittelviktorianischen Zeit angehört, lustig vorplaudern über junge Pfarrherren, über Tennis und Haushaltungsfragen und sich von



Abb. 169. Lord Salisbury. Nach dem Bildnis in der National Portrait-Gallery in London.

James Payns humoristischen Erzählungen High Spirits (1879—80) und Glow Worm Tales (1887) in heitere Stimmung versetzen. Er greift zu den zahlreichen Romanen des W. E. Norris, der, ein zweiter Trollope, ihm in Heaps of Money (1877), My Friend Jim (1886), The Rogue (1888) die Tagtäglichkeit des Groß- und Kleinadels vormacht und ihn gelegentlich etwas ahnen läßt von ihrem Kampf mit den neuen Industriebaronen. Dann greift er zur Zeitung. Hier strömt ihm in dünnem Strahle das Licht des öffentlichen Lebens zu. In flimmernder Höhe sieht er eine Regierung über sich, an deren Spitze bald Gladstone, „the grand old man", der Vertreter eines altväterlichen Liberalismus, bald Lord Salisbury, der Hüter des Toryismus steht, in deren beider Händen er seine Interessen und die seiner Klasse wohl geborgen weiß. Ein paar Jahre vergehen, und er blickt — 1887 — von einem Fenster aus auf den glänzenden Festzug, der sich zum goldenen Jubiläum seiner geliebten Königin durch die Straßen bewegt. Er stimmt in den allgemeinen Jubel ein. Wie reich und glücklich ist sein Land! Es lebe der viktorianische Individualismus!

Und doch liegt der alte Individualismus im Sterben. Überall stößt er auf Widerspruch. Eine genauere Betrachtung der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Zustände zeigt, wie vieles sich unter der gleich gebliebenen Oberfläche der Dinge geändert hat. Soziologen, Ärzte, Volkswirtschafter, Statistiker und Politiker legen den Finger auf gewisse Erscheinungen, die zum Nachdenken zwingen und in kritischen Köpfen Zweifel darüber aufsteigen lassen, ob England stark genug sein werde, seine Vorrangstellung in der Welt zu behaupten. Seit 1876 ist die Geburtsziffer (von 36,3 auf das Tausend) in beständigem Sinken begriffen, bis sie 1909 (mit 25,6) ihre Tiefebbe erreicht. Die Sterilität der Frau nimmt zu. Der kräftigste Volksstamm, die Bürger und die besseren Handwerker, haben, um ihren gesellschaftlichen Pflichten nachzukommen, zum Zweikindersystem ihre Zuflucht genommen, so daß der Bevölkerungsnachschub in der Hauptsache aus der gesundheitlich geschwächten niedrigen Klasse kommt. So verkümmert das Volkstum und findet sich immer weniger den wirtschaftlichen Anforderungen der Zeit gewachsen. Der englische Handel macht 1884—86 eine ernsthafte Krise durch, Gegenstand einer staatlichen Untersuchungskommission, die 1887 ihren Bericht auf den Parlamentstisch legt. Der Außenhandel, das im Lande investierte Kapital und die Produktion haben sich auf

der alten Höhe gehalten. Dennoch ist etwas nicht in Ordnung. Goldknappheit? Überproduktion? Die Kommission vermag es nicht zu sagen. Auf alle Fälle ermahnt sie die Vertreter der Industrie und des Handels, alle Kräfte anzuspannen, ihre Methoden zu verbessern, neue Absatzgebiete zu suchen und empfiehlt der Regierung und den Gemeinden, das Schulwesen auszubauen und technische Lehranstalten zu gründen. Die Minorität geht weiter. Sie schlägt kühnere Maßnahmen vor: Abrücken vom Freihandel und Aufstellung eines Vorzugstarifs. Es ist der noch schwache Ruf „Fair Trade, not Free Trade", der während der neunziger Jahre immer lauter anschwillt und nach dem südafrikanischen Kriege durch Chamberlain zum Losungswort einer ganzen Partei umgeprägt wird. Dazu klingt, zunächst auch noch schwach, ein anderes Schlagwort in das Dezennium hinein: Englands ungünstige Handelsbilanz. In der Tat übertrifft seit 1876 die englische Gesamteinfuhr den englischen Export in jährlich steigendem Maße. Die Engländer, so heißt es jetzt, kaufen mehr, als sie verkaufen. Sie sind ein alterndes Volk, das von seinem Vermögen zehrt. Während es bloß spaziert, laufen andere, allen voran Amerika mit seinen reichen Bodenschätzen und seiner menschlichen Energie und Deutschland, das England heute noch nachkeucht, morgen aber einholen wird, zumal in den Metall- und chemischen Industrien mit ihren glänzend ausgebildeten Ingenieuren und ihrer emsigen Kundenwerbung. Allerdings unterläßt es der englische Politiker zu sagen, daß die Einfuhrzahlen c. i. f.- und die Exportziffern f. o. b.-Werte sind, daß England zum Teil Waren einführt als Bezahlung für seine Weltfracht- und Seeversicherungsdienste und für die Zinsen seiner ausländischen Kapitalien, die 1913 auf jährlich 93 Millionen Pfund geschätzt wurden. Er übertreibt absichtlich die eigenen Nöte, um die schlummernden Energien seines Volkes aufzupeitschen und den wirtschaftlichen Individualismus ins Wanken zu bringen.

Nachdenklich stimmt auch die langsam, aber beständig fortschreitende gesellschaftliche Umschichtung, die die bestehenden Klassengegensätze verschärft. Der Menschenstrom hat sich weiter vom Land in die Stadt ergossen und rollt unaufhaltsam dahin bis 1911, wo er zu stocken beginnt. Es beträgt die landwirtschaftliche Bevölkerung 1881 nur noch 32,1%; 1891 sinkt sie auf 28%, 1901 auf 23% und 1911 auf 21,9%. Der Niedergang der Landwirtschaft, der aus diesen Zahlen spricht, bedrückt Adel, Pächter und Landarbeiter. Die letztern beziehen Hungerlöhne und leben in baufälligen Hütten, durch deren Strohdächer oft das Regenwasser in die Stuben träufelt. Die verschwindend kleine Zahl der Pächter, die hier als dünne Schicht den Mittelstand markieren, hat die größte Mühe, sich über Wasser zu halten. Der gute alte Landadel, in dessen Händen der Grundbesitz lag, verarmt und macht Platz den Neulingen aus den Städten, den erfolgreichen Bierbrauern, Finanzleuten und Industriemagnaten. Diesem Aufstieg der reichsten Mittelklassenschicht läuft parallel entgegengesetzt der Abstieg des Adels in das Industrie- und Erwerbsleben. Leute hoher Geburt gehen seit Ende der achtziger Jahre in den Handel, verarmte jüngere Adelssöhne nehmen Stellungen in den Cityhäusern, aristokratische Damen eröffnen Modegeschäfte. Hier — zwischen Junker- und reichstem Bürgertum — haben alte Gegensätze sich verwischt. Weiter unten aber geht die Umschichtung andere Wege. Das Wachstum der Aktiengesellschaften legt langsam — dann schneller im Lauf der neunziger Jahre — über die untern Mittelklassen und das Proletariat eine neue Schicht, die der „unsichtbaren oder abwesenden Arbeitgeber", die zahllosen Aktien- und Obligationeninhaber, die das Rentnerideal schon erreicht haben oder bald zu erreichen hoffen. Vor dem Kriege beherbergte England rund eine Million Rentner, die vom erblichen Besitz oder von selbsterworbenem Kapital oder aber von staatlichen Pensionen lebten. Mit der zunehmenden Entwicklung der Aktiengesellschaften geht die Zusammenlegung großer Betriebe Hand in Hand. Dies ver-

ursacht eine neue Verschiebung. Die Kleinerzeuger werden aus ihrer Selbständigkeit verjagt und als Verkäufer und Krämer in den Kleinhandel hineingetrieben. (Ihre Zahl steigt rasch von 1881 bis zur Jahrhundertwende: 1881 beträgt sie 600, 1891 800, 1901 900 Tausend). Jetzt aber kommen die industriellen Großerzeuger und Großeinfuhrhändler und vertreiben die alten Flüchtlinge aus ihren neugewonnenen Positionen, indem sie selber die Warenverteilung übernehmen und Zweigstellen über das ganze Land errichten. So belegen die Schuhgeschäfte von Leicester und Nottingham alle Städte mit ihren Verkaufsläden. So glänzt der Name der Home and Colonial Stores an 560 weithin ins Land zerstreuten Häuserfassaden. So schießen Liptons Teegeschäfte wie Pilze aus dem Städteboden hervor. Daneben strecken die schon seit den frühen achtziger Jahren bestehenden sog. Spezialgroßkaufgeschäfte wie Whiteley's, Lewis's, Barker's, die ko-operativen Gesellschaften wie die Civil Service and Army and Navy Stores und später Warenhäuser wie die Selfridge's ihre mächtigen Fangarme immer weiter aus. Die selbständigen Kleinverkäufer sind vom Ungeheuer des Großhandels verschluckt worden, der an Menschen alles absorbieren kann, was die Industrie durch Verbesserung ihrer Maschinen erspart hat. Denn die beschleunigte Erzeugung ruft einer gesteigerten Verteilung, die immer mehr Hände benötigt. So hat die Handelsbevölkerung zwischen 1881 und 1891 um 42,8%, zwischen 1991 und 1901 um 44,6% zugenommen, so daß 1901 etwa der achte Teil aller selbständig Erwerbenden als Kaufleute, Agenten, Rechnungsführer und Kanzlisten dem Handel angehören. Am gewaltigsten haben sich — zwischen 1891 und 1901 um nicht weniger als 47,9% — die Handelsgehilfen und Schreiber vermehrt, die Clerks, die „schwarzberockte Menschheit", die mäßig oder schlecht bezahlten Privatbeamten, die im Kampf mit der Schäbigkeit sich abhärmen, das Proletariat verachten, weil auch ihnen die bürgerliche „Respektabilität" als Ideal vorschwebt. Sie sind die Unzufriedenen, die, wenn sie auch nicht den Umsturz der Dinge ersehnen, durch ihre Klagen einen ernsten Mißton in das Loblied auf den Individualismus hineinbringen.

Halten wir einen Augenblick inne, um im Spiegel der Literatur die soeben gezeichneten Erscheinungen wiederzuerkennen: das alte sich Gleichbleibende, den Individualismus, der nicht sterben will und die gesellschaftliche Umschichtung, die das Neue bringt. Das Schrifttum der achtziger Jahre gibt sich noch leicht mit der freundlichen Wiedergabe des Zuständlichen zufrieden. Erst allmählich kommt die Neubeleuchtung der Wirklichkeit in Satire und Ironie, und erst das neue Jahrhundert erzeugt Dichter, die, rückblickend in die vergangenen Dezennien, den großen gesellschaftlichen Abbau und Umbau erkennen, der sich vor ihren Augen langsam vollzogen hat.

Auch der Graurealismus eines George Moore und eines George Gissing ist nicht Deutungs-, sondern Eindruckskunst. Moore malt die häßlichen Seiten des Lebens und wirft in Esther Waters (1894) die Pferdewettmanie als Gärungsstoff in die Psyche einer niedrigen Menschheit, während Gissing in The Year of Jubilee (1894) die Mittelklassenvulgarität, die in den Landhäusern von Camberwell protzt, und in The Whirlpool (1898) die Londoner Vergnügungssucht geißelt in ihren verhängnisvollen Folgen für die Halbreichen, die Sklaven des Klassendünkels und des gesellschaftlichen Scheines. Freundlicher ist das Bild, das der Ire Shan Bullock in Robert Thorne (1907) entwirft. Der ehrenfeste Thorne ist der schlechtbezahlte Clerk, der um den Preis einer anständigen Lebenshaltung ewig mit der Geldnot kämpft und des Sonntags in schäbigen Kleidern den Kinderwagen schiebt. Seine Barbeträge verteilt er in Büchsen mit den Aufschriften „Bedürfnisse, Ausflüge, Ersparnisse". Ach wie selten fällt ein Groschen in die dritte Abteilung; denn immer wieder tritt Krankheit dazwischen. Tapfer ist Robert. Er kämpft

mit dem Leben in tränendurchfeuchtetem Humor. Hier wandeln wir auf den engen Seitengängen des Lebens. Den stoffgedrängten Vollkreis des behäbigen bürgerlichen Daseins der achtziger Jahre gibt uns erst Arnold Bennett in seinem Roman Clayhanger (1910), wo das Leben der backsteinroten Provinzstadt Bursley vor uns langsam zum Ganzen auswächst. Wir atmen Methodisten-, Geschäfts- und Landhausluft, fühlen die beklemmende Enge der bürgerlichen Kleinseele, in der flammende Leidenschaften ersticken, und stoßen jeden Augenblick an die Grenzen der Kleinprovinz an, in die die Weltereignisse nur schwach hereinhallen. Eine bunte Sittengeschichte in endlosen Bildern! Was Bennett für das Bürgertum der Provinz getan hat, vollenden Galsworthy, H. G. Wells und Hugh Walpole, die uns den Altadel und den Industrieadel in ihrem Sein, ihrem Kommen und Gehen und in ihrer Wandlung vorführen.

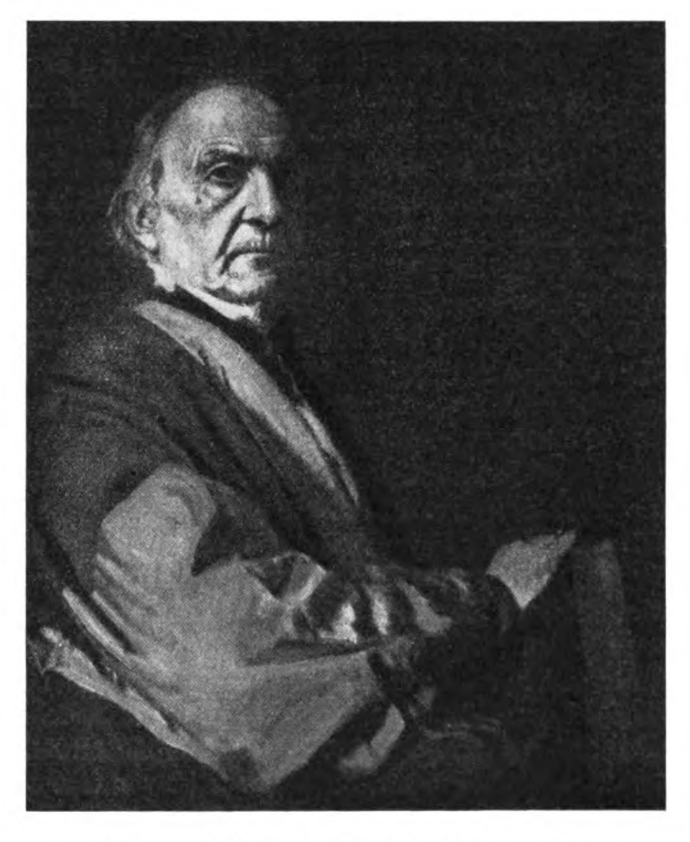


Abb. 170. Gladstone. Nach einer Photographie.
(Aus Strachey, Eminent Victorians.)

John Galsworthy, dieser Epiker vornehmer Zurückhaltung, läßt uns Außenwelten durch so und so viele aristokratische Seelen hindurch erblicken. Indem wir die Psyche durchgleiten, erfühlen wir ihre Wesenheit. So wird uns der Geist des englischen Aristokratentums nirgends so nahe gebracht wie hier in Galsworthys Romanen. Der Patrician gibt uns den Ausblick des adligen Staatsmannes, The Man of Property den des Berufsaristokratentums, The Country House den des Kleinadels. Überall sehen wir die Kaste in ihrer urstarken seelischen Widerstandsfähigkeit allen äußern Einflüssen und allen rebellischen Regungen im eigenen Hause zum Trotz ewig im Typus verharren. Ein fester Gruppenindividualismus ruft allen seinen Gliedern zu: Seid, was ihr waret; denn heilig ist die Tradition. „Ich glaube an meinen Vater und an seinen Vater und dessen Vaters Vater, die Gründer und Erhalter unseres Rittergutes, und ich glaube an mich selber und an meinen Sohn und an meines Sohnes Sohn. Und ich glaube, daß wir das Land gemacht haben und es erhalten werden, so wie es ist. Und ich glaube an die Herrenschulen und besonders an die Herrenschule, an der ich war. Und ich glaube an die gesellschaftlich mir Gleichgestellten und an das Herrschaftshaus und an die Dinge, wie sie sind und bleiben in alle Ewigkeit. Amen." (Horace Pendyce in the Country House.) Immer holt die Kaste das aus Trieb oder Intellektualismus abtrünnig gewordene Glied zurück und weist ihm mit strengem Finger den Weg der Gruppenpflicht. Diese Menschheit, die durch Mauern und Tore von der niedrigen Wirklichkeit abgetrennt ist, beherrscht die Welt und beugt sie unter ihren Willen. Aber sie legt sich das Joch gewisser Gesetze auf: Selbstbeherrschung und Noblesse oblige.

Im Gegensatz zu Galsworthy klettert H. G. Wells von unten herauf mit einem fertig geschmiedeten Formelngeräte in die Betrachtung der obern Gesellschaft, deren Vertreter er zu aufnahmefähigen Gefäßen aller Laster und Sünden knetet, die seine wissenschaftliche Gesellschaftskritik vorher entdeckt hat. Deshalb bekommen wir nicht wahre Gestalten, sondern Produkte eines soziologischen Pygmalionlaboratoriums zu sehen. Er sieht das moderne England von der Gedankenlosigkeit beherrscht, die in träger Mechanik die Dinge von einer Rolle auf die andere sich abwickeln läßt. In seiner großen Gesellschaftssatire Tono Bungay (1909) heißen die beiden Rollensysteme Bladesover und Tono Bungay. Bladesover ist das alte englische Junkertum: im Mittelpunkt des festen Schemas ein schönes Herrenhaus, daran anschließend Park, Kirche, Dörfer und Städtchen. Die Pyramidenspitze ist der Junker; ihm folgen der Pfarrer mit seiner Familie, der Doktor und der Tierarzt, dann die breitere Schicht der Pächter, dann die zahlreichen Hausbedienten, vom stolzen Butler bis zum bescheidenen Dienstmädchen. Das ist Bladesover. Du findest es überall. Nebenan liegt Eastry, ein noch größeres Exemplar desselben Musters. Gehst du nach London, so zeigt dir der westliche Teil eine ganze Menge derartiger Schemen. Ihre ideelle Spitze erblickst du im Parlamentsgebäude, das bis vor hundert Jahren noch ein Haus der Junker war. Starr ist das Bladesoversystem. Wer sich ihm nicht einfügt, nicht guter Pächter, guter Landarbeiter, nicht frommer Besucher der Staatskirche ist, wird auf einen Kehrichthaufen geschleudert, wie die Stadt Chatham einer ist. Alt ist das Bladesoversystem. Es liegt im Todesstarren. Am Anfang des Romans bewohnt noch ein dürres Adelsfräulein mit ihrer runzlichen Kousine das Landgut Bladesover. Aber die beiden sind nur die zwei verschrumpften Kerne in der Nußschale, die ihre alte äußere Form und Festigkeit bewahrt. Am Schluß haust Sir Reuben Lichtenstein, ein Vertreter jüdischer Hochfinanz, in der alten Halle; ein anderer Landsitz ist von einem Bierbrauer, wieder ein anderer von einem Zeitungsmagnaten erworben worden. An die Stelle der behäbigen, würdevollen und stolzen Aristokratie der Grundrente ist die bewegliche, würdelose und protzige Aristokratie der Dividende getreten. Tono Bungay ist in das leere Gehäuse von Bladesover hineingekrochen, gedeiht und überwuchert alles. Das ist das moderne England, das das Kleid der Tradition nie ablegen will und doch aus ihm herauswächst, das Bladesover gegen Tono Bungay, die neue Form der heute herrschenden Hirnlosigkeit, vertauscht. Tono Bungay ist der Name einer Schwindelmedizin, die ihren Erfinder, Ponderevo, zum Milliardär macht, der am liebsten „die ganze Welt als ein großes Geschäft“ betreiben möchte. Denn in England, sagt er, geht man durch ein System hindurch, an dessen Endpunkt Reichtum und gesellschaftliche Macht winken. Aber wohin führt das System in Wirklichkeit? Ins große Sterben, ins trostlose Nichts. Dem klugen George, dem Neffen des großen Schwindlers, ist ein Weib nach dem andern über den Weg getreten: Siehe! Ich bin das Leben! Ihm hat er sich, des wirtschaftlichen Gewühls müde, in die Arme geworfen. Aber die moderne Zivilisation hat die Leidenschaft verstümmelt und steril gemacht. Kinderlos war Georges Marion, kinderlos die Frau seines Oheims, kinderlos scheidet die prächtige adelige Beatrice aus ihrem sinnlosen Dasein. Tono Bungay ist nicht besser als Bladesover. Auch es muß sterben. — Gegen den Schluß hin fährt George auf seinem Torpedozerstörer die Themse hinunter, vorbei an allen jenen toten Symbolen des modernen Englands. Da gleitet das ehrwürdige Parlamentsgebäude an ihm vorüber und scheint fragend ihm zuzurufen: „Willst du nicht einmal mich ehren und achten?“ — „Nein!“ ertönt die Antwort. „Denn in deinen Hallen gehen die Gutsbesitzer und Juristen, die Bischöfe, die Eisenbahnfinanzmänner und die Handelsmagnaten hin und her — mit ihren unheilbaren Traditionen, dem vergeschäftlichten Bladesoverismus, dem Feilschen des kleinen Landadels und der Käuflichkeit des Groß-

adels". Der König kommt in einer vergüldeten Staatskarosse, das Schauspiel zu eröffnen. Er trägt lange Gewänder und eine Krone. Dabei entwickelt sich ein Gewimmel von dicken und dünnen Beinen in weißen Strümpfen und dicken und dünnen Beinen in schwarzen Strümpfen und von verschmitzten alten Herren in Hermelin. Aber was für Wirklichkeiten verbergen diese Trachten? „Gierigen Handel, gemeine Gewinnsucht und kecke Reklame". Unter der Krone ein toter König, unter Prunkgewändern ein erstorbenes Rittertum. — So verarbeitet Wells eine bestimmte Etappe in der oben geschilderten Gesellschaftsumschichtung in eine bissige, aber ideenreiche Satire, die nicht so sehr eine Kampfansage an eine bestimmte Klasse, die des alten Junkertums oder des jungen Dividendenadels, sein will als vielmehr ein lautes „Wach auf" an das umschläferte Hirn der modernen Zeit.

Das Totsein einer alten riesenhaften Formel, deren Schatten den Augen einer gedankenlosen Menschheit die lebendigen Wirklichkeiten verdüstert, liegt auch dem großen Roman The Duchess of Wrexe (1914) von Hugh Walpole zugrunde. Die alte Herzogin durchzuckt als schwaches Lebensflämmchen die langsam sterbende Altwelt der Autokraten, wo die Lebenswahrheiten und die starken Gefühle sich in Winkeln verstecken müssen, wo ein heißglühendes Wesen wie Rachel, die Heldin, nicht gedeihen kann. Ein bloßes Tyrannenphantom, zwingt sie allen ihren Kindern und Kindeskindern gegen deren Willen ein falsches Drama auf. In Wirklichkeit ist sie eine unbedeutende Frau, mächtig nur als Symbol, das alte Überlieferungen umleuchten. In der Mafekinger Nacht stirbt sie. Das Flämmchen, das eine halbtote Form durchglomm, erlischt. Das Zwangsdrama kommt zu Ende. Die demokratische Wirklichkeit, die neue lebendige Menschheit, die „Stadt" steht auf. Sie erhebt sich auch gegen eine andere Form des Autokratentums, gegen das Egoistenvolk der hochbürgerlichen Rentner, die Walpole in The Green Mirror (1918) unter „dem grünen Spiegel" zusammenbringt, wo eine Kleinkopie der Herzogin, die Mrs. Trenchard, ihre Getreuen durch Milde tyrannisiert. Diese liebenswürdige Egoistenfamilie, für die die Außenwelt einfach nicht da ist, blüht tief gewurzelt auf dem Boden Englands und hat in der Grafschaft Glebeshire nach allen Seiten hin ihre Ableger geschickt; sind doch die Trenchards allüberall die Zierden des Landes. Wie klein und zeitwidrig ist diese Welt! Wie freuen wir uns, wie der grüne Spiegel in tausend Scherben zerschellt! Ein Deuter steht über ihm und ruft: Das ganze 19. Jahrhundert hindurch hat unsere Klasse, umgeben von ihren mittelviktorianischen Möbeln auf dem Sofa geschlafen; heute ist alles im Wanken. Geburt gilt nichts. Autokratie ist ein Unding; ein neues Volk baut eine neue Welt. — Ein neues Volk! Das Volk, das von unten kommt, die Arbeiterschaft.

Arbeiterelend.

Dreißig Jahre hat die Arbeiterschaft geschwiegen. Heute erhebt sie ihre Stimme laut und macht ihr Elend fühlbar. Um 1890 herum erscheinen drei Werke, die unabhängig voneinander die traurigen Schattenränder des vergangenen Dezenniums mit ihrem Licht absuchen. Zunächst das Buch des Heilsarmeegenerals William Booth, das, in den Einzelheiten wohl etwas stark auftragend, doch die Bedeutung eines ergreifenden Erbarmungsrufes an das soziale Gewissen der Mittelklassen hat: In Darkest England (1890), in seinem Titel eine Angleichung an Stanleys weltbekanntes Buch über Afrika. Dann die langen Berichte des sog. Lords' Committee on Sweating 1888—90, die ergreifende Einzelheiten ans Licht brachten, und schließlich das Monumentalwerk des Charles Booth, Life and Labour in London, das 1889 begann und in der Folge Band an Band reihte. Hier wurde die Tatsache enthüllt, daß im Jahre 1886 in London allein 1 250 000 Menschen unter der minimalen Lebenshaltung dahindämmerten. Auf drei

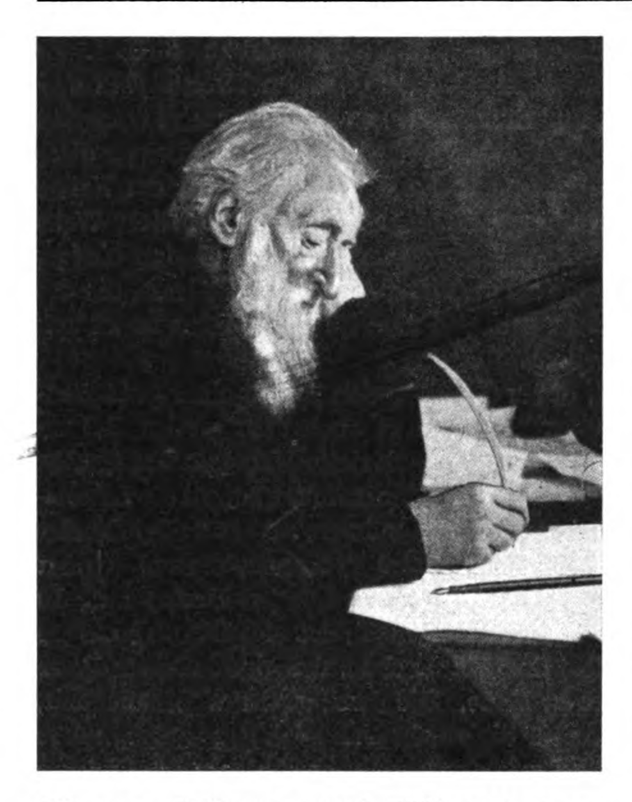


Abb. 171. Heilsarmeegeneral William Booth an seinem Arbeitstisch. (Aus „Life of W. Booth", Macmillan.)

dunkle Punkte warfen diese und alle ähnlichen Berichte — auch der Board of Trade Report 1888 wäre hier zu nennen — Licht: auf die Arbeitslosigkeit, auf das überfüllte Sklavenmiethaus und auf die Schwitzindustrien.

Die Arbeitslosigkeit, die für das Jahr 1907 mit der erschreckenden Gesamtzahl von annähernd drei Millionen und einem Tagesdurchschnitt von einer Million auf den Plan tritt, ist nicht etwa das Erzeugnis der achtziger Jahre. Sie ist eine chronische Krankheit des englischen Wirtschaftslebens des 19. Jahrhunderts, die aber seit 1850 im Abnehmen begriffen ist. (Auf 1000 Menschen fallen 1850–59 in England und Wales 48, 1870—79: 34, 1890—99: 23,4 und 1900—08: 21,9 Arbeitslose oder Unterstützungsbedürftige.) Wenn diese Frage die Allgemeinheit jetzt immer mehr zu beschäftigen beginnt, so spricht das für das Erwachen des Selbstbewußtseins der untern Klassen und des sozialen Gewissens der Bürger. Ebenso wenig ist das Sklavenmiethaus, der berüchtigte Slum, etwa ein Auswuchs der traurigen Gegenwartszustände. Er ist vielmehr der unausrottbare Schädling, dessen Wurzeln in die schlimmen dreißiger und vierziger Jahre verkrallt sind, in die Zeit des plan- und atemlosen Bauens ohne jegliche Rücksicht auf Volkshygiene, wurden doch damals Gebäude errichtet, die unter der Grundwasserlinie lagen. Der gute Mieter hat das baufällig gewordene, mehrstöckige alte Haus verlassen und dem schlechten Mieter Platz gemacht, der für den Zins der Normalwohnung nicht mehr aufkommen kann und selbst hier in der verkommenen Hütte seine Wohnung mit einer andern Familie teilen muß, um mit ihr zusammen die Miete bestreiten zu können. Jetzt überfüllt sich das Haus, seine Beschädigungen nehmen zu, es sinkt zum Slum herunter, steckt die Nachbarhäuser und die ganze Straße an. So ist Whitechapel im Osten, so ist Soho im westlichen Zentrum entstanden. Ausbesserungen verlohnen sich nicht mehr; denn sobald der Mietherr die Wohnungen in Stand setzt, kommt der Grundbesitzer und erhöht ihm die Pacht. Demnach ist er wirtschaftlich gezwungen, alles beim alten zu lassen. Der Slum wird nicht gebaut; er entwickelt sich. Ist er reif, dann wirkt er wie eine Eiterbeule am gesunden Volkskörper. In ihm verkümmern und verfaulen die Menschen an Leib und Seele. Schmutz und Feuchtigkeit, Kälte und Dunkelheit bilden eine günstige Brutstätte für allerlei Krankheitskeime. Hier wohnen die Sorge, das Laster, das Elend und die Verzweiflung.

Auch die Schwitzindustrien sind ein böses Erbstück aus der Vergangenheit, begleiten sie doch den Slum wie der Schatten den Körper. Hier wohnen die armen Frauen der schlecht und unregelmäßig belöhnten Gelegenheitsarbeiter und der durch Trunk heruntergekommenen Müßiggänger, die von den in Not geratenen und früh verstorbenen Männern im Elend zurück-

gelassenen Witwen, Kinder und Greise, die Schwächlinge, Krüppel und Halbidioten, die als verkümmerte Sprößlinge diesem verseuchten Boden entwachsen. Obschon an das Haus gebunden, verkaufen auch sie, durch die harte Not getrieben, ihre Arbeit der Industrie gegen empörend niedrige Akkordlöhne. So unterbietet indirekt die Frau ihren Mann, das Kind seinen Vater. Meistens handelt es sich um ungelernte Arbeit, um das Fertignähen in der Konfektionsschneiderei, das Herstellen von Schachteln aller möglichen Größen aus vorgeschnittenen Pappenstücken, das Falten und Umkleben von Papier zu Tüten, das Fertigmachen von Spitzen und Netzen, das Aufheften von Ringchen und Häkchen an Kartons, das Binden künstlicher Blumen. Nicht nur liegt die Heimarbeiterin in beständigem Wettkampf mit der Legion ihrer Leidensgenossinnen. Sie nimmt keuchend den Wettlauf mit der Maschine auf. Mit fleißigen Händen kann sie in zehn Stunden gegen einen Schilling Entlöhnung 144 Schachteln bewältigen, dieselbe Menge, die der von einer Maschine unterstützte Fabrikarbeiter in $4^1/_2$ und ein erstklassiges Triebwerk in $1^1/_5$ Stunden fertig bringt. Sie muß also nicht 10, sondern 15—16 Stunden arbeiten, damit sie weniger als den Halbtaglohn des Maschinenbedieners erschwitzt. Da sitzt sie in feuchtem, dunkelm Raume, Wohnstube, Schlafzimmer und Küche zugleich, und häuft neben und auf den Betten Schachtel auf Schachtel in der vom Fischleimgeruch durchpesteten Luft. Vielleicht hat sie den Auftrag am Abend erhalten und schuftet jetzt die ganze Nacht hindurch, um morgens um 9 Uhr bei Ablieferung der Ware ihr Geld in Empfang zu nehmen. Fast noch schlimmer steht es um die Heimarbeit in der Spitzenindustrie, weil sich hier zwischen Haus und Fabrik eine Mittelperson schiebt, die Aufträge empfängt und verteilt und ein Stück des Schwitzlohnes für sich beansprucht. So entfallen in Nottingham 1907 auf 8000 Heimarbeiterinnen nicht weniger als 1000 Vermittlerinnen. Eine Stunde Arbeit bringt durchschnittlich einen Penny ein. Hier flackert nur noch der Wille zum Lebens*augenblick* in Geschöpfen, die ewiger Frondienst schon längst stumpf und empfindungslos gemacht hat. Viele der weiblichen Wesen schleichen, um dem Moloch „Industrie“ zu entgehen, auf die Straße, wo sie ihre Ehre verkaufen.

Aber das sind nicht die einzigen Menschenseelen, die der wirtschaftliche Hammer zerschlägt und zertrümmert. Blicken wir durch den äußern Glanz und den Aufputz der Großkaufhäuser, deren schnelles Wachstum während der letzten Jahrzehnte wir oben feststellen konnten, hindurch, so sehen wir auch hier ein großes langsames seelisches Sterben. Einer Sitte gemäß, die aus der alten Lehrlings- und Gesellenzeit übernommen wurde, wohnen und schlafen die *Ladenangestellten, Gehilfen und Gehilfinnen* besonders in den Tuchgeschäften, die oft bis 800 Hilfskräfte bei sich einspannen, im Hause selber, bildet doch das Wohnen am Ort — das sog. living-in, noch 1909 Gegenstand einer Kommissionsuntersuchung — geradezu die Hauptbedingung der Anstellung. Tagsüber durch beständiges Laufen abgehetzt und durch ein strenges Bußensystem verärgert, durch ungenügende zwischenhinein hastig verzehrte Nahrung und durch Schlafen auf eng aneinander stehenden Betten in niedrigen schlecht gelüfteten Räumen körperlich heruntergekommen, versinken diese Menschen in eine tierische Abstumpfung, die ihre persönliche Eigenart vernichtet und ihnen den Sinn für die Menschenrechte raubt.

In diese hirntötende Tretmühle ist Anfangs der achtziger Jahre ein aufgeweckter Knabe hineingeschickt worden, *H. G. Wells*, der uns später in den Anfangskapiteln seines Romans *Kipps* (1905) vorführt, wie die Maschinerie des Lehrlingswesens ein junges Leben in sein zermalmendes Räderwerk hineinreißt. Tag um Tag erhebt sich Kipps mühsam von seinem elenden Lager, das er durch Beschwerung mit Ober- und Unterkleidern und alten Zeitungen dürftig

erwärmt hat. Nacht um Nacht faßt er den Entschluß sich anwerben zu lassen, fort ans Meer zu rennen, das Haus anzuzünden oder sich zu ertränken und jeden Morgen steht er auf und eilt hinunter aus Furcht vor der 6 Penny-Buße. Hier hat die Erinnerung das Bild entworfen. Öfters aber reagiert die Literatur unmittelbar in ihrer empfindlichen Weise auf das soziale Elend ringsum. Schon ehe die großen Regierungsberichte vorlagen, hat Walter Besant in All Sorts and Conditions of Men (1882) in die dunkle Unterwelt Londons hineingezündet und in The Children of Gibeon (1886) ein ergreifendes Bild entworfen von dem Frauenmartyrium in den Heimindustrien Whitechapels. Von nun an häufen sich im Schrifttum die Spiegelbilder der grauenvollen Niederungen des Lebens. Der Slum wird zum stehenden Motiv, dessen emotionelle Leuchtkraft langsam erlischt. Wir durchwandern eine endlose Reihe von Sklavenmiethäusern in der Phantasiewelt des modernen Romans, in George Gissings The Unclassed 1884, Demos 1886, Thyrza 1887, The Netherworld 1889, in Israel Zangwills Children of the Ghetto 1892, in Arthur Morrisons Tales of Mean Streets 1891 und A Child of the Jago 1896, in George Moores Esther Waters 1894, in Richard Whiteings No. 5, John Street 1899, in Samuel Butlers The Way of All Flesh 1903, in Galsworthys Fraternity 1909, in Gilbert Cannans Round the Corner 1914 und Mendel 1916. Eine verblüffende Abwandrung erhält das Thema erst im Drama, in Bernard Shaws Widowers' Houses (1885—1893) und Mrs. Warren's Profession 1893. Dort werden die angesehenen Reichen an den Pranger gestellt, die aus den erschundenen Mietzinsen der Slums sich ein Einkommen machen. Hier wird durch Dichtermitgefühl ein weibliches Erzeugnis der Industrie, das aus bloßem Erhaltungstrieb in die Prostitution hineingetriebene Wesen, in das mildere Licht der Menschlichkeit gestellt. Die Armut wird als häßlichste Welterscheinung, als grauenhaftestes Verbrechen gestempelt. Als das Verbrechen der modernen Gesellschaft! Galsworthys Silver Box (1906) verficht keine These. Aber in Mrs. Jones' schlichten Worten wird uns das Leid und Weh der Arbeitslosigkeit viel tiefer in die Seele hineingetragen als in der darstellenden Epik des Romans. Hier, in der Volkssprache und in den einfach edlen Worten eines Märchens, das ein abgedroschenes Motiv in die Zeitlosigkeit verschiebt! Nachdem im Januar 1888 der Board of Trade-Bericht so vielen Menschen die Augen geöffnet hatte, brachte Oscar Wilde in der Weihnachtsnummer des Lady's Pictorial die schöne Erzählung vom jungen König — The Young King — der in der Nacht vor seiner Krönung träumt, wie am Webstuhl des Leides die bleichen Hände der Schmerzen sein güldnes Festgewand wirken. Hagere Männer beugen sich über die Maschine, kränkliche Kinder kauern am Boden, abgehärmte Frauen nähen am Tische im verpesteten Raume, von dessen Wänden das Wasser niederrieselt. Im Wachen, vor der Krönung ruft der König: Fort mit dem Gewand! Ich kann es nicht tragen.

Dieses episch-dramatische Bild der purpurdunkeln Tiefwelten fügt sich harmonisch ein in die weitere Umrahmung der Armeleutdichtung, die mit den Tagen eines Thomas Hood, einer Elizabeth Barrett Browning und eines Robert Buchanan — vgl. seine London Poems 1865 — immer fester gezimmert wird. Da ist das schöne Lied „Miners" von Wilfrid Owen, der am Herdfeuer den brennenden Kohlen ihren Trauergesang abhorcht, der von Bergleuten erzählt, die die Erde durchbohren, da wo im Dunkel der Tod lauert. Da ist F. M. Hueffers Klagelied hungernder Frauen zur Weihnachtszeit — The Song of the Women —, John Davidsons Heimmarsch der Arbeiter aus den Eisenhütten — Piper Play! — und Laurence Binyons Pastell „Die Chausseearbeiter" — The Roadmenders —, die er in Schlaf versunken um ihr nächtliches Feuer liegen sieht, bis die Dämmerung erwacht und die Hämmer im Takt zu schlagen beginnen. Am kräftigsten spricht diese Art der Dichtung zu uns aus Wilfrid Wilson Gibsons Daily Bread und Fires. Das Mitleid hat hier eine Stimme erhalten, die aller Tonarten fähig ist.

Doktrinärer Sozialismus.

Aus der sozialen Unterwelt taucht die bis jetzt versteckt gebliebene Menschheit ans Licht empor und will sich ausdrücken. Die Arbeitslosen ziehen durch die Straßen, um sich bei jeder Gelegenheit dem Bürger zu zeigen. Denn sie sind keine führerlose Schar mehr, sie sind in einen mächtigen Organismus eingeordnet. Kein Jahr vergeht ohne laute öffentliche Kundgebungen von seiten der Arbeitslosen und Unzufriedenen. Im Jahre 1886 marschiert eine erregte Menge mit Hyndman, John Burns und Champion an der Spitze von Trafalgar Square durch den Pall Mall, St. James Street und Piccadilly. Unterwegs schlagen sie die Fenster der eleganten Klubs ein, aus denen die Stutzer spöttelnd zuschauten. Das nächste Jahr bringt noch Kühneres. Mit dem anbrechenden Winter beginnen in Trafalgar Square die regelmäßigen Versammlungen der Arbeitslosen. Eines Tages werden sie von der Polizei verjagt. Da ziehen sie am 13. November zum Protest in Tausenden wieder nach dem alten Platz. Die Polizei, „ein Strom von Stahl und Scharlach", greift ein und treibt sie mit ihren Gummiknütteln auseinander. Ein Mann wird tödlich verletzt, während Cunninghame Graham und John Burns sich wie Löwen wehren. Das ist der berüchtigte „blutige Sonntag". Weniger dramatisch, aber ihren Wirkungen nach viel wichtiger, sind die Ereignisse des Jahres 1889. Hier treten am 14. August die Londoner Dockarbeiter in den Ausstand. Nach vier Wochen erzwingt ihr trefflicher Führer Ben Tillet mit John Burns zusammen die Erfüllung sämtlicher Forderungen dieser Gelegenheitsarbeiter, die bis jetzt nicht organisiert werden konnten und als willenloser Spielball zwischen Angebot und Nachfrage hin- und hergeschleudert wurden. Nicht genug damit! Sie vereinigen sich zur Dock, Wharf and Riverside Labourers' Union, die unter ihrem neuen Führer Tom Mann immer mehr Boden gewinnt. Diese niedrigen Elemente können nur zusammengehalten werden durch eine ihre Leidenschaften befriedigende Putschtaktik. In ihnen feiert der streitbare Chartismus seine Auferstehung als sog. New Unionism, der auch die Tansportarbeiter und Heizer umfaßt. „Neu" heißt diese Organisationsform im Gegensatz zu den gediegenen alten Gewerkschaften der ausgebildeten, verhältnismäßig wohlhabenden, wirtschaftlich einflußreichen „Arbeiteraristokraten". Diese neue Form beginnt auf die alten Trade Unions abzufärben, die in den achtziger Jahren noch individualistisch in



Abb. 172. Umschlag von Oscar Wildes „The House of Pomegranates", in dem die Erzählung vom jungen König 1891 in Buchform erschien.
(Aus Stuart Mason, A Bibliography of O. Wilde.)

ihren englischen Interessen befangen bleiben, sich der politischen Tätigkeit enthalten und auf Gladstones Seite stehen. Von unten empfangen sie neue Energien. Nicht nur für Lohnforderungen setzen sie sich ein, sie dulden seit 1891 keine unorganisierten Arbeiter neben sich.

Wie hat sich das soziale England in seinen Grundtiefen geändert! Mit einem Male sieht sich der Bürger im eigenen Lande einer zweiten, z. T. feindlichen, stets wachsenden Nation gegenüber, die ihre eigene Regierung, ihre eigene Verfassung, ihr eigenes Glaubensbekenntnis hat. Wie ist dieser Staat im Staat entstanden? Der Weg ging auch hier vom Unbewußten zum Bewußten. Zunächst haben die tüchtigen gelernten Arbeiter, ohne Politik zu treiben, die Fäden ihres Schicksals selber in die Hand genommen und sich unter großen Entbehrungen durch die Ausbildung ihrer Gewerkschaften, ihrer Arbeiterversicherungen und Konsumvereine zu einer mächtigen wirtschaftlichen Phalanx entwickelt. Nach und nach dringen neue Energien von außen herein. Ein Willensumschwung vollzieht sich, der seine Stoßkraft aus der Macht gewisser Ideen empfängt, die zum Teil vom Ausland, zum Teil aber auch aus der Tiefe der einheimischen sozialphilosophischen Überlieferung in das Geistesleben der Massen hineingetragen werden. Der Deutsche Karl Marx erwartet das Heil von der Erforschung der meßbaren ökonomischen Kräfte, die ihm, dem überzeugten Evolutionisten, Vergangenheit und Zukunft enthüllen. Der Kapitalismus ist dadurch entstanden, daß die Bourgeoisie einen Teil des Mehrwertes des vom Proletariat erzeugten Produktes an sich gerissen hat. Entwicklungsgesetzlich keucht er aber seinem Gipfelpunkt zu. Immer weniger Köpfe zeigt schließlich sein aufgeblasener Körper. Je kleiner ihre Zahl, desto leichter wird es für das sich vermehrende Proletariat, sie abzuschlagen. Dem gefährlichen Moment der Reife muß es in planmäßiger Beschleunigung entgegenarbeiten. Deshalb ergeht Marxens Ruf an die Proletarier aller Länder. Der Amerikaner Henry George, der Verfasser des Buches Poverty and Progress (1879), will der Grundrente den Garaus machen, indem er sie in gleicher Höhe als Steuer durch die Gemeinde einziehen läßt. Er anerkennt das Eigentum, das die Arbeit, nicht aber das Eigentum, das der Boden erzeugt. Denn alles Land ist gesellschaftlicher Besitz, eine Lehre, die in ähnlicher Form ungefähr zur selben Zeit auch von dem bekannten Afrikareisenden Alfred Russel Wallace — Land Nationalisation 1882 — verkündigt wurde. Doch kam die einschlagende Wirkung auf die ersten Sozialisten nicht von Wallace, sondern von George. Den nachhaltigsten Einfluß auf den englischen Sozialismus hat unter allen Theoretikern J. S. Mill in seiner späteren Rolle als Übergangsdenker ausgeübt. Seine Nationalökonomie (1848) wird in den folgenden Auflagen — besonders ihr viertes Kapitel — immer mehr in sozialistischem Sinne umgeändert. Schon früh behauptet er, daß derjenigen Gesellschaftsform die Zukunft gehöre, „die eine Vereinigung der Arbeiter selber sei, die unter Bedingungen der Gleichheit das Kapital kollektiv besitzen, mit ihm ihre Unternehmungen betreiben und unter Führern stehen, die sie selber gewählt haben und selber wieder absetzen können". (Principles, Buch 4, Kapitel 7.)

Diese fremden und einheimischen Ideen sollen nun zunächst den Köpfen derer eingepflanzt werden, die im großen Schulhaus des Lebens, in den Vorstandszimmern der Großgenossengesellschaften und in den Logen der Friendly Societies, die Lehren der Selbstdisziplin, der Kameradschaft und des zielbewußten Handelns erworben haben. Diesem Zwecke will die 1882 von dem Marxschüler Hyndman gegründete Social Democratic Federation dienen, deren wichtigste Forderung die Verstaatlichung des Grund und Bodens ist. Ihr schließt sich im folgenden Jahre der Künstlerdichter William Morris an, weil er hofft, im sozialistischen Staate das von ihm ersehnte Schönheitsreich verwirklichen zu können. Unzufrieden mit der Taktik der Partei und seine ganze Hoffnung auf einen plötzlichen Umsturz setzend, verläßt

er sie und gründet 1884 die Socialist League. Anarchistische Elemente schleichen sich ein und zwingen schließlich 1893 den Dichter, sich voll bitterer Enttäuschung vom politischen Leben zurückzuziehen. Beide Vereinigungen kommen zunächst vor lauter Theoretik nicht vorwärts. Praktische Anpassungsfähigkeit eignet erst den Fabiern, die jetzt auf den Plan treten. Von Mitgliedern einer ethischen Brüderschaft, „der Zukunft des neuen Lebens", 1884 gegründet, hat die Fabian Society von Anfang an die feinsten Köpfe der englischen Intelligenz in sich vereinigt: Sidney Webb und seine Frau, Bernard Shaw, eine Zeitlang auch Annie Besant und H. G. Wells. Sie folgt nicht Marx, sondern J. S. Mill und Henry George. Nicht das Kapital, sondern das Land ist für sie die große Streitfrage. Ihre Taktik ist die des alten Zögerers Fabius Cunctator, der geduldig und langsam den Feind ermüdete, bevor er zum Schlage ausholte. So gehen auch sie, die Fabier, zunächst darauf aus, durch ein großes Aufklärungswerk die öffentliche Meinung mit ihren Ideen zu durchsäuern — permeate, wie sie es nennen. Sie haben bis zur Jahrhundertwende durch die Fabian Essays und Tracts den englischen Boden für sozialistische Ideen vorbereitet und nur so viel in Wirklichkeit umzusetzen versucht, als im gegebenen Augenblick möglich ist. Sie scheuen keine Kompromisse. Sie marschieren heute mit dem liberalen Kapitalisten, morgen mit den sozialistischen Parteigenossen. Sie sind keine Arbeiter; sie sind soziale Individualisten, Bourgeois, die mit den Waffen des Geistes für ein fernes Ziel, den Staatssozialismus, kämpfen. Seit der Jahrhundertwende ist ihr Programm durch Mr. und Mrs. Webb in radikalem Sinne wesentlich erweitert worden.

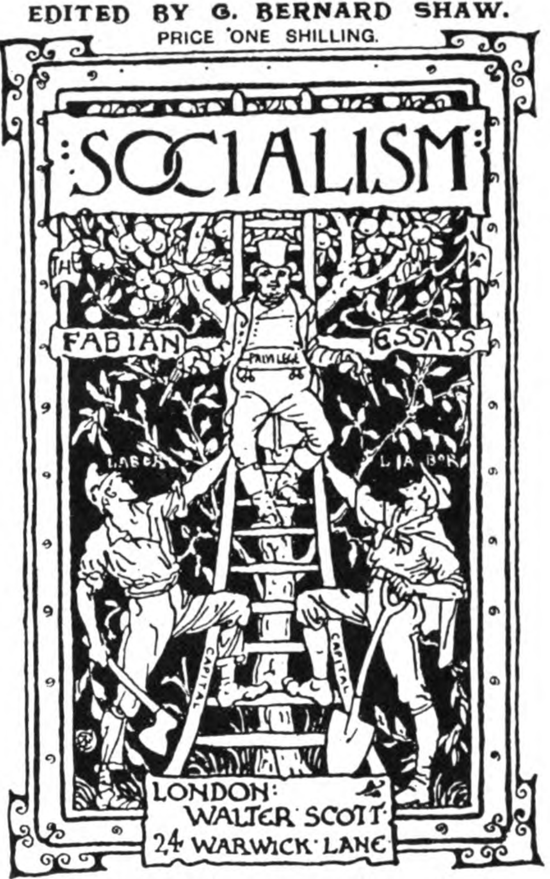


Abb. 173. Umschlag zu den Fabian Essays. Entwurf von Walter Crane.

Um aus der starren Dogmatik in die praktische Arbeit hinauszugelangen, tun sich 1893 fünf Mitglieder der Social Democratic Federation, zwölf Fabier und mehrere andere selbständige Gewerkschaftler auf eigene Faust zusammen und gründen die Independent Labour Party. Ihr Hauptziel ist, den Weg zur politischen Arena zu ertasten und die politisch immer noch abseits stehenden Trade Unions aus ihrer Neutralität herauszuholen. Der Führer der neuen Partei, Keir Hardie (1856—1915), ist im Jahr vorher ins Parlament eingezogen mit einer Tuchkappe auf dem Haupt und von einer plärrenden Blechmusik begleitet, was äußerlich dartun sollte, daß sein Sozialismus ganze Arbeit leisten und von der gönnerhaften Freundlichkeit der Liberalen nichts mehr wissen wolle. Aber die Parlamentswahlen vom Jahre 1895 bringen den Sozialisten schwere Enttäuschungen. Nicht einmal Keir Hardie wurde wiedergewählt.



Abb. 174. Sidney Webb, der bekannte Führer der Fabier. Nach einer Photographie gezeichnet von Holiday. (Aus A. Henderson, G. B. Shaw, London 1911.)

Da schwenken endlich die bisher neutralen Trade Unions ins politische Lager über und einigen sich 1899 mit den sozialistischen Parteien über ihre zukünftige Wahltaktik. Es entsteht das Labour Representative Committee und daraus die sog. Labour Party, die 1906 26 Mitglieder nach Westminster entsendet.

Der doktrinäre Sozialismus hat eine Legion von Werbe- und Flugschriften in die Welt hinausgeschickt, die in zahllosen feinen Abstufungen fast unbemerkt übergehen in das formstrenge Schrifttum, in Epos und Drama. Bernard Shaws Roman, An Unsocial Socialist (1883), ist noch ganz Pamphlet, erzeugt von der Jungbegeisterung für das neue Dogma. Seine spätern Dramen durchsickert die Lehre in feinsten Gefäßverästelungen. Jede in ihnen verfochtene These hat ihren angewiesenen Platz im Lehrgebäude des Sozialismus. Sein Wagnerbrevier — The Perfect Wagnerite 1898 — deutet in geistvoller Weise den Nibelungenring in sozialistischem Sinne um, der sich nur auf den letzten Teil, die Götterdämmerung, nicht anwenden ließ. Alberich ist der Schöpfer des Kapitalismus. Was ist sein Bergwerk? „Es könnte geradeso gut eine Streichhölzchenfabrik sein mit gelbem Phosphor, brandigen Kiefern, hohen Dividenden und vielen Geistlichen als Aktionären". Was ist sein Tarnhelm? „Ein bekannter Artikel auf unsern Straßen, wo er gewöhnlich die Form eines Hutes annimmt. Er macht jemanden als Aktionär unsichtbar und verwandelt ihn in verschiedene Gestalten, in einen frommen Christen, einen Beitraggeber für Spitäler, einen Armenwohltäter, einen vorbildlichen Gatten und Vater, einen schlauen praktischen Engländer . . ., wo er doch nur ein Schmarotzer der Allgemeinheit ist."

Einer ausgestorbenen literarischen Gattung ist durch den Sozialismus der Lebensodem wieder eingehaucht worden, der Utopie. Hier konnte man dem Mann der Straße das Dogma zum Bilde machen. Das tut Robert Blatchford (geboren 1851), der Gründer des sozialistischen Blattes „The Clarion" in seiner Schrift Merrie England (1894), die in Millionen in der angelsächsischen Welt verbreitet worden ist. Die Utopie ist in ausgiebigster Weise sozialistisch ausgebeutet worden von H. G. Wells, der in seiner ersten schriftstellerischen Tätigkeit darauf ausgeht, in einer ganzen Reihe von „Romanzen" Zukunftsbilder aus sozialistischen Prämissen abzuleiten. Die schönsten Utopien hat aber nicht er, sondern William Morris hinterlassen: The Dream of John Ball 1888 und News from Nowhere 1897. Sein „Nirgendwo" ist eine literarische Erwiderung auf den bekannten utopischen Roman Looking Backward (1888) des Amerikaners Bellamy. Hier war für das Jahr 2000 ein vollgewachsener Staatssozialismus

realistisch phantastisch ausgemalt worden. Alle Industrien haben sich in öffentliche Betriebe verwandelt. Die Maschine hat sich bis aufs äußerste entwickelt. Die Menschen sind in Städten dicht zusammengeknäuelt. Morris zeigt ein ganz anderes Bild. London ist seiner ursprünglichen Naturschönheit zurückgegeben. Die Fabriken sind verschwunden. Silberheller Fluß und fröhliche Bächlein eilen in ihren natürlichen Betten, anmutig durch Wiesen sich windend, plaudernd dahin, vorbei an hübschen kleinen Häusern mit reizenden Vorgärten, vorbei an schönen Menschen, denen das innere Glück aus den Augen strahlt.



Abb. 175. Mrs. Humphry Ward.
(Photographie Bookman 1903.)

Sozialpolitische Umstellung des Individualismus.

Während der achtziger Jahre sieht der Individualismus vor seinen Augen das rasche organische Werden eines mächtigen Überwesens, des Sozialismus, das fest und sicher einem bestimmten Ziele zuwächst und die freche Hand an die große wirtschaftlich-staatliche Maschine legt, um hier Stück um Stück abzubauen und alles neu zu Neuem umzusetzen. Notgedrungen versucht nun auch der Individualismus, sich auf die Erfordernisse der Zeit einzustellen. Er kommt zur Erkenntnis, daß es sich für ihn der Mühe lohnt, mit dem Sozialismus um die Seele des Arbeiters zu ringen. Damit muß er immer mehr von seinem eigenen Wesen opfern, indem er unter dem Druck der Dinge seine Staatslehre und seine Weltanschauung umwertet. Ihm geht ein unbewußter Privat- und Gemeindesozialismus voraus, der ihm die Wege weist. Schon seit den Tagen eines Kingsley und eines Maurice sind erfolgreiche Versuche gemacht worden, den Arbeiter am Unternehmergewinn teilnehmen zu lassen. Dieses Prinzip gewinnt immer mehr Boden. So sind 1911 von der South Metropolitan Gas Company 43043 Pfund Sterling als Gewinne an 5403 Angestellte verteilt worden, die einen Teil des Betriebskapitals selber liefern und seit 1889 drei Mitglieder in den Verwaltungsrat abordnen. Ein Name hat hier ganz besonders guten Klang, der der Seifenfirma Levers and Brothers in Port Sunlight, die nicht allein durch ihre Arbeitergewinnanteile, sondern durch andere Maßnahmen für Angestelltenpolitik überhaupt vorbildlich geworden ist. Im Jahre 1887 verlegt Sir William Lever seine Fabriken einige Meilen von Liverpool weg und läßt in gesunder Luft nach sorgfältigen Plänen das Musterdorf Port Sunlight erstellen. Es beherbergt 3600 Einwohner in 720 von Gärten umgebenen Häusern. Aus ihrer Mitte ragen empor die Kirche und die Schule, dazu ein Gebäude mit Vortragsräumen, einem Versammlungslokal, einem Theatersaal und einer Bibliothek. Es fehlt auch nicht an einem Museum, einem Krankenhaus, einer Turnhalle, einem Männerklub, einer Badeanstalt. Das Ganze ist umrahmt von öffentlichen Anlagen, Parzellen für Gemüsebau und Plätzen für das Ballspiel und Schießübungen. Mit Levers um die Wette

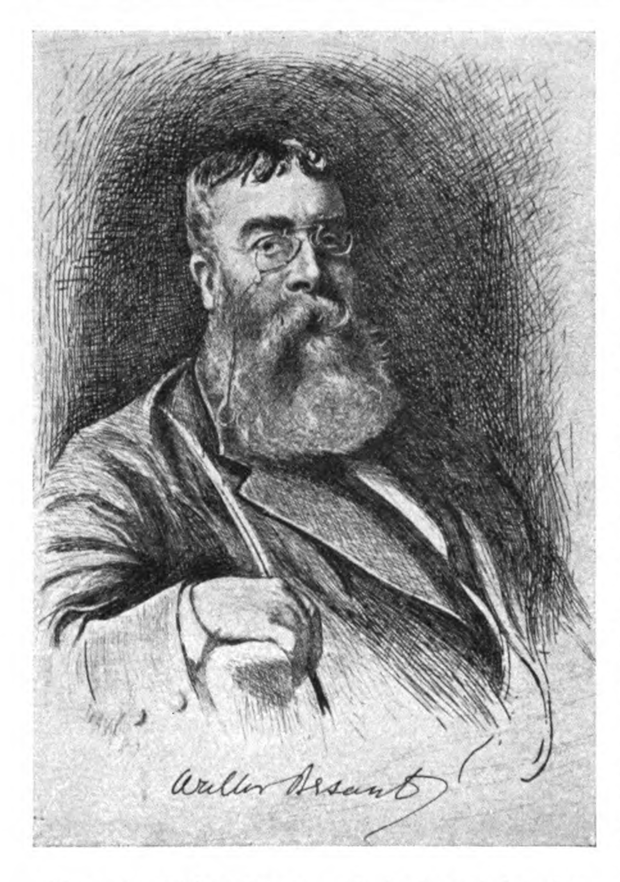


Abb. 176. Walter Besant. Nach einer Federzeichnung von Daw.
(Aus „Autobiography of Sir W. Besant", London 1902.)

arbeitet der Kakaofabrikant George Cadbury (geboren 1840), der durch sein Arbeiterdorf Bourneville (1889) bei Birmingham berühmt geworden ist.

Diesem unbewußten Sozialismus beginnen auch die Gemeinderegierungen in den Provinzen zu huldigen. Ihr Beispiel wirkt auf London, das 1889 eine eigene Munizipalität geworden ist und in seinem ersten County Council Männer zusammenbringt wie den Philanthropen Quintin Hogg und den Sozialisten John Burns, denen sich später der Fabier Sidney Webb zugesellt. Diese Gemeinderegierungen übernehmen neben der Straßen- und Brückenunterhaltung und der Kanalisation allmählich auch die Verwaltung und Instandhaltung der Märkte, Messen, Hafendämme, Docks, Hospitäler, Friedhöfe, Parks, Bade- und Waschanstalten, Bibliotheken und Museen, die Belieferung von Gas und Wasser und die Straßenbahnen. Hier bietet sich ihnen Gelegenheit, die Arbeit in großem Ausmaß zu organisieren. Mächtige Anleihen müssen aufgenommen werden, deren Zinsen nur durch Erhöhung der Lokalsteuern gedeckt werden können. Diese aber werden zu einem guten Stück dem Grundherrn abgenommen, was einer teilweisen Nationalisierung der ökonomischen Rente gleichkommt.

Jetzt lenkt der Staat ein und vergißt seinen Individualismus in der Sozialgesetzgebung, die während der achtziger und neunziger Jahre eine Errungenschaft nach der andern bringt: das Gesetz über Handwerker- und Arbeiterwohnungen 1882, über die Abschaffung von Lohnbezahlung in Waren (Truck) 1887 und 1896, über Bodenzuweisung an landwirtschaftliche Arbeiter 1887, über Kohlenbergwerke 1887, über Wohnungen auf dem Lande 1890, über Kleingrundstücke 1892, über Fabrikunfallentschädigung der Arbeiter 1897. Auch der Technical Education Act 1889, durch den die Gewerbeschulen in Gang gekommen sind, wäre hier zu nennen. Gladstone geht noch weiter. Er sichert sich die Dienste des radikal sozialistischen Arbeiterführers Broadhurst, den er 1886 zum Unterstaatssekretär ernennt. Von unten ruft der Liberalismus neue Energien zu sich herauf, weil er sich dem konstruktiven Leben gegenüber leer und ideenarm fühlt. Auch die konservative Partei, die mit den liberalen Unionisten zusammen 1886 bis 1892 und 1895 bis 1906 unter der Führung von Lord Salisbury, der 1902 von seinem Neffen A. J. Balfour abgelöst wird, regiert, weiß, daß sie soziale Arbeit zu leisten und auf Disraelis Ideen zurückzugreifen hat. Eine Reihe der vorhin erwähnten Gesetze sind durch den Toryismus verwirklicht worden, dem Soziologen wie Mrs. Humphry Ward, H. G. Wells und kürzlich noch A. M. Ludovici — What Woman wishes 1921 — eine triebmäßige

Anpassungsfähigkeit an das kollektiv autoritative Prinzip nachrühmen, die dem Liberalismus abgeht. In der Tat erwarteten damals viele Engländer die soziale Heilung nicht von Gladstone, sondern von Lord Salisbury und Lord Randolph Churchill.

Dieser neueingestellte Liberalismus und Toryismus wird von der zeitgenössischen Literatur sofort widergespiegelt, bald in veredelnden Zukunftsausblicken, bald in satirischen Belächelungen. Die beiden Romane Marcella (1894) und Sir George Tressady (1896) der Mrs. Humphry Ward sind durch sozialpolitische Strömungen angeregte Spekulationen im Rahmen einer Liebesgeschichte, Zukunftsbilder, die uns die beiden großen Parteien in edlem, zielbewußtem Ringen mit den schwierigen Problemen jener Tage zeigen. Dort ist es der Großgrundbesitz, der sich sozial zu orientieren beginnt und von sich aus planmäßig das Los des landwirtschaftlichen Arbeiters mildert. Hier ist es die Großindustrie — Tressady ist Minenbesitzer —, die ähnliche Wege beschreitet. Eine konservative Regierung — Salisbury war damals im Amt! — setzt ihre Macht durch kollektivistische Maßnahmen aufs Spiel. Daß es beide Male eine Frau sein mußte, deren bezauberndes Wesen in willensstarken Männern den Gesinnungswandel herbeiführt, und daß diese Frau die Züge der Lady Rosebery trug und früher durch die Fabier — die hier Venturists heißen — von ihrem Individualismus bekehrt worden war, verlieh den beiden Romanen nur noch mehr Gegenwartreize. Das tragische Ende hüllt eine leise Symbolik in ihr mildes Licht. Tressady eilt zur Stelle des Bergwerkunglücks und stirbt, wie er helfend Hand anlegen will. Der Schacht, in den er hinabgestiegen ist, sinkt ein und er wird Schulter an Schulter mit seinem Todfeind, einem sozialistischen Hetzer, begraben. — Zwölf Jahre vorher (1882) hat Walter Besant in seinem Roman All Sorts and Conditions of Men eine geistig mildere Marcella vorgeführt, Besitzerin einer großen Brauerei in Ost-London, die die schwere soziale Verantwortung ihres Reichtums zu fühlen beginnt und den Entschluß faßt, mitten im Volke zu leben, dessen Arbeit ihr Vermögen erzeugt. Neben sie hat er einen Propheten der Unzufriedenheit gestellt, Harry Goslett, Pflegesohn des Lord Jocelyn, der in Schönheit und Behagen auferzogen, freiwillig in seine gesellschaftliche Urtiefe, in das elende Whitechapel zurücksinkt, um sich von hier aus durch eigene Kraft wieder zu großem Reichtum emporzuarbeiten. Damit nun sein Volk erkennen lerne, was wahres Vergnügen und edler Genuß sei, läßt er einen Erholungspalast — Palace of Recreation — erstellen, mit Lese- und Klubzimmern und Räumen für Gemäldeausstellungen, Konzerte, Theater, Vortrag und Tanz. Da kriechen die Armen aus ihren schwarzen Schlupfwinkeln hervor, aus feuchten Kellerräumen und dunkeln Löchern, hinauf ans Licht und an die Wärme, in die Hallen der Fröhlichkeit. Das Bild vom Palast, der die Welt der Erzählung stolz überragt, hatte es den Mittelklassen angetan, die nicht ruhten, bis die Dichtung zur Wahrheit geworden war. Schneller als Besant es zu ahnen wagte, entwuchs das Märchenschloß, das er erträumt, dem Boden der Mile End Road. Es hieß der Volkspalast — The People's Palace — und wurde von der Königin selber in ihrem Jubiläumsjahr (1887) feierlich eröffnet.

Besants Roman ist ein interessantes Beispiel der Wechselwirkung von Schrifttum und Leben, sein Verhältnis zum neuen Liberalismus wohlwollend und anerkennend. Im Drama aber kommt die Belächelung. John Galsworthy liefert in seinem Schauspiel The Silver Box (1906) den fast weichherzigen Parlamentsabgeordneten John Barthwick unserem Gespötte aus, weil dieser Liberale, jeder politischen Erkenntnis bar, automatisch den sozialen Spaziergang seiner Partei mitmacht und beuteprotzig eine arme Familie der Vernichtung preisgibt, nur um die Respektabilität seines nichtswürdigen Sohnes zu retten. Noch schlimmer steht es um seine Gattin, dieses sozial unwissende und geistig stehengebliebene Wesen, das nur von

einem fest überzeugt ist: der Schlechtigkeit der Armen. In dem größeren eindrucksvollen Drama Justice (1910) geht der Dichter mit dem Individualismus noch strenger ins Gericht. Denn wo haben wir hier den Bühnenschurken zu suchen? Er schleicht nicht über die Bretter. Er sitzt unten und schaut als zivilisierter Bürger zu. Sein Verbrechen ist die soziale Gleichgiltigkeit, die das im Leben geschehen läßt, was sich eben jetzt vor seinen Augen auf dem Theater abspielt. Wohl weiß Galsworthy, daß nicht jeder Bürger sozial lau und teilnahmslos ist, läßt er doch in der Gestalt des Christopher Wellwyn in The Pigeon (1912) — der „Taube", die fortwährend gerupft wird — einen Menschenfreund durch die graue Wirklichkeit wandeln, der wahllos mit offenen Händen den Armen gibt. Er ist der Ausgelachte, der aber das gute Teil erwählet hat, das ihm nicht genommen werden soll. Galsworthy plagt die soziale Frage täglich und stündlich und schafft in seinem Innern jene Unruhe, jenes traurige Untergefühl, dessen Stimme selbst im Lachen seiner Komödie die leise Klage summt.

Ganz andere Wege schlägt der fröhliche J. M. Barrie ein, der gelegentlich ähnliche Spottobjekte über die Bühne schiebt. In seinem erfolgreichen Lustspiel The Admirable Crichton (1903) gießt er das „schräge Licht des komischen Geistes" in lächelndem Strahlenregen auf den sich krampfhaft sozial gebärdenden Liberalismus. Wer lacht nicht von ganzem Herzen über den gutmütigen dicken kleinen Lord Loam, der, die Klassengegensätze zu überbrücken, in hartnäckiger Unbelehrbarkeit seiner Familie und seiner Dienerschaft monatlich einmal die Tortur einer gemeinsamen Teeunterhaltung zumutet und nicht merkt, wie unausstehlich dieser gezwungene Zusammenschub nicht nur seinen Töchtern, sondern den Bedienten selber ist, die gewohnt sind, Befehle entgegenzunehmen. Offen und nüchtern verleiht der Butler Crichton den Gefühlen seiner Gruppe Ausdruck, wenn er sagt: „Für mich ist das schönste in der Welt ein stolzes Herrenhaus, wo sich jeder auf der ihm angewiesenen Stufe bewegt. Vielleicht darf ich Sie bitten — (Lady Agatha) —, es mehr und mehr der Lady Mary nachzutun. Die ihr eigene Hochnäsigkeit gefällt uns an unseren Vorgesetzten. Genau so verachten wir höhern die niedrigen Bedienten." — Snobismus? Nicht doch! Barries feinlächelnde Kritik entspringt einer Gesinnung, die sich von der sozialen Frage nicht stören läßt, da sie sich im Besitz einer alten Rätsellösung weiß. Die soziale Maschine ist nun einmal da und sie schafft Vorzügliches. Aber sie verlangt ihren Preis. Sie teilt die Menschen in Befehlende und Gehorchende ein. Sie fordert die Kreuzigung natürlicher Triebe. Sie macht zu Dienern Leute wie den Übermenschen Crichton, der später auf der asozialen Insel, auf die der Lordhaushalt verschlagen worden ist, kraft seiner Überlegenheit als König amtet.

Religiöse Wiedergeburt und geistige Umstellung.

Doktrinärer Sozialismus und sozial umgestellter Individualismus! Beide kranken an demselben Übel. Das Leben ist für sie ein politisch ökonomischer Mechanismus, der auf eine bestimmte Art und Weise gehandhabt werden muß. Dagegen sträuben sich die seelischen Kräfte des Volkes, die nicht begriffs-, sondern gefühlsmäßig eine Kulturwandlung erstreben. Denn wir können nicht die Tatsachen des Lebens mit dem Verstand erfassen und zu Gesetzen und Prinzipien verdichten, wenn nicht jene unbewußte Erkenntnis vorausgegangen ist, die die Menschen in allen großen und starken Taten täglich und stündlich lenkt. So beginnt der politisch wirtschaftlichen Verknöcherung der achtziger Jahre gegenüber das intuitiv seelische Element seine Herrschaft in zahlreichen Formen geltend zu machen. Diese Urkräfte prallen an den Systemen ab und genügen sich selbst oder sie dringen verwandelnd in sie — Individualismus und Sozialismus — hinein. Fast immer lösen sie sich in Handlung aus. Die Tatenbegeisterung wird zu

einer Religion, die um die Jahrhundertwende im Pragmatismus ihre philosophische Begründung erfährt.

Von Zeit zu Zeit ergießt sich eine Welle religiöser Begeisterung über die Volksmassen. Bekehrungsszenen spielen sich ab. Das ist der sog. Revivalism, der noch 1905 die Minenarbeiter in Wales ergreift, die des Abends in Versammlungslokalen oder im Freien durch die Worte oder durch die bloße Gegenwart eines einfachen Bergmanns, Robert Evans, in Ekstase geraten. In den siebziger Jahren treten zwei amerikanische Propheten, Moody und Sankey, auf, die auf Menschen bezaubernd wirken, deren Seelen sich von der Lüge und dem Elend des Alltags abwenden und in lichtere Welten flüchten müssen. 1883 erscheinen sie wieder und die Bekehrungen wiederholen sich. Ähnlichen Erregungsbedürfnissen kommt die Heilsarmee entgegen, die 1865 der Arbeiterreligion des Neumethodismus entsprungen ist. Ihre militärische Gliederung und ihre rituelle Taktik reizen zum Widerspruch. Sie wird (1881—92) Sonntag um Sonntag vom Pöbel mißhandelt und durch eine Gegenorganisation, die sog. Skeleton Army, planmäßig verfolgt. Das erhöht nur ihre religiöse Selbstkraft. Sie versteht es, die Herzen der tiefst Gesunkenen, der Slumbewohner, zu erreichen. Hier schöpft sie Kraft zu neuen Großtaten. Über das ganze Land hin errichtet sie Unterkünfte für Obdachlose, Heime, Arbeiterlandhöfe und Auswanderungsstellen. Ihr lautes Auftreten reizt die demokratisch puritanischen Kräfte der englischen Staatskirche zum Wettkampf. Aus ihren Reihen bildet sich 1884 eine Kirchenarmee — Church Army —, die auf Straßen und Gäßchen dem Bekehrungswerk der Heilsarmee zuvorkommen will. Aber auch der hochkirchliche Teil des Anglikanertums bleibt nicht müßig. Der Geist der Oxforder Bewegung ist neuerwacht. Er macht sich äußerlich fühlbar in der dramatisch ästhetischen Umgestaltung der liturgischen Handlung, die immer wieder antiritualistische Fehden heraufbeschwört. Man fängt an, sich beim Credo nach Osten zu wenden und den Wein im Abendmahlskelch mit Wasser zu mischen. In gewissen Kirchen kommt das Tragen von Meßgewändern und von brennenden Kerzen in Prozessionen, das Verbrennen von Weihrauch und das Verhüllen gewisser Handlungen auf. Wieder andere Kirchen gehen bis zur Aufbewahrung der Hostie, dem Gebrauch des Beichtstuhles und der Anbetung des Kreuzes am Karfreitag. Immer mehr wird hier der Sakralcharakter des Priestertums anerkannt und die Gründung von Brüderschaften unverehelichter Geistlicher empfohlen, die

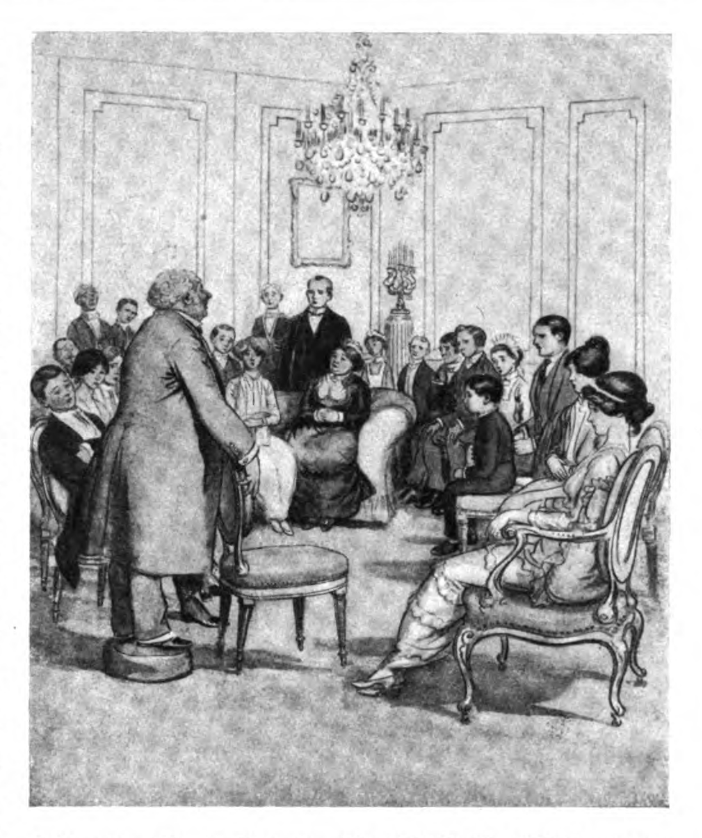


Abb. 177. Illustration zu „The Admirable Crichton" von J. M. Barrie. Aquarell von Hugh Thomson.
Lord Loam begrüßt die gelangweilten Angehörigen und Bedienten: „Es freut mich zu sehen, wie das Glück aus aller Augen strahlt."

20*

das Werk der Kirche in den großen Städten unterstützen sollen. Diese Äußerlichkeiten entspringen einer innern Sehnsucht, wie die königliche Untersuchungskommission über den Ritualismus in ihrem Bericht (1906) richtig betont. „Das moderne Gefühl neigt zum Zeremoniell und hat einen starken Sinn für die Würde der Andacht." Jetzt wird der Typus des asketischen Priesters wieder häufiger, der mit Werken der Barmherzigkeit unter die Armen geht. Ihm steht der muskelfeste Geistliche der sozial ebenso rührigen Broad Church Party gegenüber. Übertritte zum römischen Katholizismus finden statt, der keinesfalls in England an Boden verliert. Die praktische Seite dieser Wiedergeburt ist die tätige Liebe unter den Menschen. Beim großen Wandel der Dinge in der wirtschaftlichen und sozialen Welt besinnt sich das Christentum auf sich selber und trägt die Erfüllung seines höchsten Gesetzes, der Nächstenliebe, wieder ins Leben hinaus. Ihre Kraft wirkt befruchtend auf Sozialismus und Individualismus. Auf der einen Seite entstehen die Sozialkirchen, auf der andern die Universitätsniederlassungen.

Die Sozialkirchen gehen zurück auf die Bemühungen Kingsleys und Maurice's, dessen Schüler, der Geistliche Stewart Headlam, 1877 die Matthäuszunft — Guild of St. Matthew — ins Leben gerufen hatte. Aus dieser Gilde, die in eigenartiger Weise den Sozialismus mit dem Sakralcharakter der Messe verquickt, geht 1889 die Christian Social Union hervor, in der sich tüchtige Geistliche wie der verstorbene Canonicus von St. Paul, Scott Holland, praktisch betätigen. Nun kommen auch die Sekten. Die Congregationalisten gründen 1892 die Brüderschaftkirche — Brotherhood Church —, die ihrer Mystik und ihrem Georgeschen Sozialismus die Lehren eines Tolstoi aufpfropft; die Unitarier eröffnen 1891 in Manchester die erste Arbeiterkirche — Labour Church —, die den Proletarier vom Grundbesitzer und Kapitalisten, das Individuum von den Leidenschaften, die Frau von der ökonomischen Unterdrückung und das religiöse Leben vom Aberglauben befreien will.

Eine sittlich viel wirksamere Kraft strahlt von den Universitätsniederlassungen in das dunkle Elend der Armen hinaus. Oxford und Cambridge haben auch hier der bedrängten Zeit die Männer gestellt, die mit hohem sozialem Idealismus einen klaren Blick für die Verhältnisse des praktischen Lebens verbinden. Der Oxforder Edward Denison geht 1867 nach dem abscheulichsten Teile Ostlondons, nach der Philport Street bei der Mile End Road und läßt sich dort nieder, um das Elend des Volkes aus der Nähe betrachten zu können. Pläne zu einem großen Unternehmen reifen in seinem Geiste, die er nicht ausführen kann; denn ein Lungenleiden rafft ihn 1870 dahin. Der zweite Oxforder, der Nationalökonom Arnold Toynbee, der für dieselbe gute Sache kämpft, kommt dem Ziele viel näher, stirbt aber auch wie Denison in jungen Jahren (1882). Auch er geht nach Whitechapel, wo er sich in den Dienst des Geistlichen von St. Jude stellt. In einem radikalen Arbeiterverein verkündet er eine neue Religion, die dem sozialen Zeitgeist sich angleicht. Hier, in Whitechapel will er eine ständige Ansiedelung von Akademikern gründen, die selbstlos die Früchte ihres Wissen unter das Volk tragen. Der Geist Toynbees wirkt über sein Grab hinaus. Männer finden sich, die seinen Plan verwirklichen. Im März 1885 öffnet „Toynbee Hall" als erste Universitätsniederlassung ihre Tore. Der Pfarrer S. A. Barnett (gestorben 1915), unter dem Toynbee einst gedient, ist ihr Leiter. Türme, Eingangstor, blumenbekränzter Hof und efeuumrankte Mauern, sie alle erinnern äußerlich an ein Oxforder College. Hier wohnen die „Residenten", im Hause schlafende und speisende Akademiker, die gewillt sind, das Volk in seinen jämmerlichen Heimstätten aufzusuchen und eine geistige und sittliche Verbindung mit ihm herzustellen. Nicht Armenpflege und Almosengeben ist Aufgabe der Siedelung. Wirkliche brüderliche Annäherung, die von gönnerhafter Herablassung nichts weiß, soll im Gemüt des Arbeiters das Mißtrauen



Abb. 178. Toynbee Hall mit der Kirche von St. Jude.
(Aus W. Besant, East London, 1901.)

verscheuchen und den Boden für eine geistige Bepflanzung legen. Unter den Bedingungen gesellschaftlicher Gleichschätzung soll er zur Selbsthilfe und geistigen Selbsttätigkeit erzogen und von dem beschämenden Gefühl der Bevormundung, das die Wohltätigkeit als Stachel zurückläßt, verschont bleiben. Jetzt verläßt der Arbeiter seine elende Behausung und kommt als Gast in die schönen Räume der Niederlassungen, zu ihren Vorträgen, Unterrichtskursen, volkstümlichen Kunstausstellungen und Klubs, wo nach dem Grundsatz der Selbstverwaltung der Gemein- und Ordnungsgeist gezüchtet und dem einzelnen klar gemacht wird, daß Bürgerrechte Bürgerpflichten sind. Das religiös neutrale Toynbee Hall hat in London und in den Provinzen zahlreiche Nachahmungen gefunden, darunter das anglikanische Oxford House, das Oxforder theologische Mansfield House und das freisinnig-religiöse Paßmore Edward Settlement. Mit dem neuen Jahrhundert ist die Niederlassungsbewegung ins Stocken geraten. Von Anfang an hat sie eingemündet in die schon bestehenden Wohltätigkeitsbestrebungen, in die Fortbildungstätigkeit der sog. Polytechnic Institutes, deren erstes 1881 durch Quintin Hogg eröffnet wurde, dann aber auch in den Volksbildungsdrang, der von unten her, von den Arbeitern selber kommt und 1889 in der in Oxford entstandenen Arbeiterhochschule, dem Ruskin College, greifbare Wirklichkeit geworden ist. Seine älteste Vorstufe ist das Working Men's College in London mit seinen vielen Ablegern in der Provinz.

Was soziale Dienstleistung und Nächstenliebe bedeutet, hat in Oxford vor zukünftigen Niederlassungsakademikern ein Lehrer und Denker verkündigt, der den achtziger Jahren und ihrer Seelensehnsucht eine Weltanschauung geschenkt hat: Thomas Hill Green (1836 bis 1882). Er wirft der utilitarischen Lehre eines Bentham und dem liberalen Dogma eines Cobden und Bright den geistigen Mantel um. Von innen heraus ahnt er das Universum, das für ihn einzige ewige Energie ist, deren selbstbewußte Wesenheit darin besteht, selbst und nicht selbst in einem zu sein. Deshalb ist unser Wissen nicht empirisch aus Empfindungen heraus zu erklären, sondern einzig und allein zu verstehen als Reproduktion — im Menschen — der Tätigkeit des eigenbestimmten absoluten Geistes. Schließt euern Mill und euern Spencer — sie greift er indirekt an in seinen Untersuchungen über Hume — und öffnet euern Kant und euern Hegel! Der Staat ist für Green — wie er in seinen Lectures on the Principles of Political Obligation ausführt — eine Civitas Dei, deren Grundlage nicht Macht, sondern Wille, deren Idee das im Menschen nachwirkende ewige Selbstbewußtsein ist, das stets nur das gemeinsame Wohl erstrebt und in höheren Gesellschaftsformen auch erreicht. Dieses Selbstbewußtsein ist wie bei Hegel eine aktivische Freiheit, vergegenständlicht in Gesetz und Sittlichkeit. Der Staat ist ihr Organ und Ausdruck und somit evolvierte Schöpfung des freien Willens. Durch ihn wird das Individuum aus seinem selbstischen Zentrum emporgerafft in das Leben der

universalen Substanz. Der im Staat lebendig werdende Wille bleibt nicht gleichgiltig neben der Maschine stehen und läßt sie laufen. Er greift ein, besonders an drei Stellen, auf die Green den Finger legt: Erziehung, Alkoholismus, Grundbesitz. Im übrigen hält er sich in den Grenzen des liberalen Individualismus: „Das Volk hat sein Dasein nur im Leben der Einzelwesen, aus denen es besteht. Maß des völkischen Wohlergehens ist der Wert der Person." Nun aber kommt die praktische Umstellung, die der Engländer der Hegelschen Staatslehre zu geben weiß. Greens Freiheit ist eine positive Macht, das zu tun oder zu genießen, dessen Tun oder Genuß der Mühe lohnt. Diese befreiende Formel des monistischen Neuhegelianers öffnet dem pluralistischen antihegelianischen Pragmatismus Tür und Tor. Sie ist aber zugleich Wiederaufnahme eines Rufes, den kurz vorher Matthew Arnold — in Literature and Dogma 1873 — seiner Zeit weitergegeben hat. Ziel der Religion ist Führung — Conduct. Christi Göttlichkeit ist nicht durch die Propheten oder durch die Wunder erwiesen, sondern einzig und allein durch die Kraft, die er dem Willen derer verleiht, die in ihm die Glückseligkeit suchen. Der Glaube an ihn — mit andern Worten — lohnt sich der Mühe. Deshalb senkt Arnold 1883 noch einmal die wertmessende Frage in die Tiefen des Weltgewissens: „Wie beeinflußt eine gewisse Idee meine sittliche Führung", für die ich einen in mir tätigen Sinn habe? Das ist das ethische Prinzip der idealischen Nützlichkeit, dem auf politischer Seite der sozial umgestellte Individualismus entspricht, von dem wir ausgegangen sind.

T. H. Green lebt weiter in der Gestalt des Professors Grey in Mrs. Humphry Wards Robert Elsmere, dem großen literarischen Ereignis des Jahres 1888. Der neunundsiebzigjährige Gladstone liest den schwerfälligen „Dreidecker" und gerät darüber in höchste Aufregung. „Ein gewaltiges Buch!" Die daraus sprechende Neuorientierung machte dem Greise Angst. Doch hatten er und seine Zeit in erster Linie die religiöse, nicht die sozialpolitische Abkehr im Auge. Denn Robert Elsmere ist der anglikanische Priester, der im Gegensatz zu seiner Folie, dem asketisch ritualistischen Newcome, auf Grund eingehender, durch die deutschfreisinnige Kritik beeinflußter kirchengeschichtlicher Forschungen dazu kommt, den in die Historie verwobenen Legendenkranz loszulösen und beiseite zu legen und sich unter schweren Seelenkämpfen zu einem zeitgeistigen Theismus durchzuringen. Diese Agnostik entkleidet das Christentum seiner Übersinnlichkeit und seiner dogmatischen Starre, um sein Urwesen, die christliche Ethik und Geistigkeit, in sich hineinzuretten. Als Kritiker steht Robert unter dem Einfluß des Dorfjunkers, der die Züge des Oxforders Mark Pattison trägt und seines skeptischen Freundes Langham, einer Verschmelzung von Amiel und R. L. Nettleship, dem Herausgeber des Greenschen Nachlasses. Als liberaler Idealist ist Robert ein Schüler Greys — d. h. T. H. Greens — und Matthew Arnolds, des Oheims der Mrs. H. Ward, dessen idealische Nützlichkeit ihn zum Priester eines religiösen Aktivismus macht. Der Kampf wird ihm erschwert durch seine junge Frau Catherine, eine starke Persönlichkeit, die puritanische Heilige, die aus den lichten Höhen ihrer mystischen Ekstase auf ihren Mann als einen Verlorenen herunterblickt. In Liebe einander verbunden, wandeln sie seelisch auf getrennten Wegen. Catherine ist die einzige künstlerisch überzeugende Gestalt unter den vielen Meinungs- und Weltanschauungsbündeln, die sich hier in menschlichen Gehäusen bewegen. Greens pragmatischen Idealismus sehen wir in Robert Elsmere verkörpert, der — wie nachher Edward Hallin in Marcella (1894) — äußerlich Denisons und Toynbees Züge trägt. Er geht nach Whitechapel, wo er die Arbeiter um sich sammelt. Wie einst Toynbee predigt er ihnen einen neuen, einen menschlichen Christus, dessen ewiges Licht er durch eine von ihm gegründete religiöse Brüderschaft immer weiter in die Dunkelheit hinausträgt. Aber Elsmere überarbeitet sich. Die Lungenschwind-

sucht rafft ihn dahin. Vergeblich sucht er — wie Denison, der in Australien starb — im heißesten Süden Heilung. Er geht nach Afrika, wo ihn der Tod erreicht.



Abb. 179. Das Peat-Moorland bei Bannisdale, wo Mrs. H. Wards Roman spielt. (Aus Bookman 1903.)

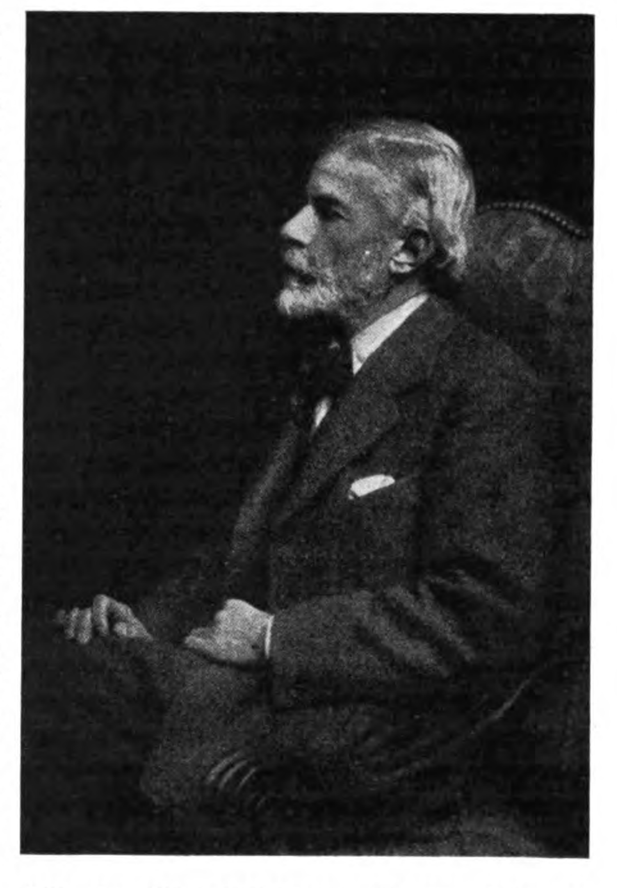
In den Augen der Zeitgenossen lag auf Robert Elsmere ein Zauber besonderer Art, weil hier der Sozialreformer den Priesterrock trug. Priestertum und religiöse Seelenkämpfe bilden ein Thema, das die englische Epik nie erschöpft, am wenigsten in den Tagen der religiösen Wiedergeburt, die seit den Achtzigerjahren ihre Zeichen und Wunder wirkt. Blicken wir uns um! Das alte Thema kommt immer wieder. Durch wie viel tausend und abertausend Hände ist nicht das mittelmäßige Buch der Mrs. Maxwell Gray, The Silence of Dean Maitland (1887), gegangen, nur weil hier der Sünder und Sühner ein hoher Geistlicher war! Das merkt sich ein Vielschreiber wie Hall Caine, der in seinem Christian (1897) aus Sozialreform, Hochkirchentum, Modernismus, Nächstenliebe, Leidenschaft, Frauenrecht, Ritualismus, Kirchenparamentik und Sacerdotalismus den Geistlichen John Storm zusammenbastelt, der es wohl nach dem Urteil des Durchschnittslesers an Zugkräftigkeit mit Robert Elsmere aufnehmen konnte. Was verschlägt es, wenn von Zeit zu Zeit ein Satiriker kommt und gerade diese epische Lieblingsgestalt in sein Procrustesbett zwingt? Wenn Samuel Butler in The Way of All Flesh den hochkirchlichen Priester Pryer zum Schwindler und Schurken macht und den eigenen Helden Ernest Pontifex über das sozialorthodoxe Priestertum straucheln und dadurch aus dem Geleise kommen läßt, wenn sein Schüler Gilbert Cannan in dem Roman Round the Corner (1913) neben die gewinnende Freundlichkeit und schlichtreine Menschlichkeit des Ritualisten Francis Folyat mächtig und erdrückend das Allzumenschliche, das rein Sinnliche in den Pfarrkindern stellt oder, wenn Thomas Hardy alle Anstrengungen macht, dem ehrwürdigen Bilde des Geistlichen die groteske Verrenkung zu geben. Das epische Interesse der Mittelklassen für religiöse Fragen bleibt davon unberührt und der Dichter, der ihm Ausdruck verleiht, findet Verständnis, sei es, daß er wie Bernard Shaw in Major Barbara (1905) laute Heilsarmeeszenen an Londoner Straßenecken und in Versammlungslokalen realistisch packend wiedergibt, oder wie John Masefield in The Everlasting Mercy 1911 eine gewöhnliche Bekehrungsgeschichte, ein Stück revivalism, in feierlichen Reimpaaren erzählt.

Deshalb horcht auch der englische Leser auf, wenn vom römischen Katholizismus gesprochen wird. In Helbeck of Bannisdale (1898) läßt Mrs. Humphry Ward die Agnostik nicht gegen die anglikanische Orthodoxie (wie in Robert Elsmere), sondern gegen Rom anrennen. Zwei Momente bringen hier das Unerwartete. Nicht die Frau, sondern der Mann verleiblicht die katholische Strenggläubigkeit. Nicht die Agnostik, sondern der Katholizismus hat die seelische Kraftüberlegenheit. Nicht die Freidenkerin Laura, sondern Helbeck zieht uns an, der täglich

seine Heiligenleben liest, bei dem Priester aller Schattierungen aus- und eingehen. So reißt diese agnostische Dichterin ihre Leser hinauf in die seelenbindende Symbolik, in den weihrauchbeladenen Glanz des heiligen Rom, weil sie sich unbewußt — wie nachher Hall Cain in The Eternal City (1901) — im Einklang mit der Sehnsucht ihrer Zeit fühlt. Seitdem spielt der Katholizismus als eines der Leitmotive im Tongewoge englischer Romanepik. Er hat in dem Proselyten R. H. Benson (1871—1914) einen geschickten sensationsfreudigen Dialektiker und in Hilaire Belloc einen fanatischen Draufgänger gefunden. Ganz abgesehen von gelegentlichen früheren und späteren anglikanischen Versuchen: Walter Pater, der in seinem Marius the Epicurean (1884) und in seinen Phantasieporträten den katholischen Ritus als ästhetischer Feinschmecker ausmalt oder die realistische Mrs. Lucas Malet, die in The Far Horizon (1907) den Junggesellen Dominic Iglesias in dem schmutzigen London durch ein Tal der Irrungen wandeln und schließlich in den Armen der Mutterkirche sterben läßt. In mächtiger Urgewalt spricht die katholische Leidenschaft aus der ergreifenden Lyrik des Francis Thompson (1860—1907). Hier neigt der Himmel sich zur Erde. Christus wandelt auf den Wassern der Themse. Eine Jakobsleiter baut sich von Charing Cross höhenwärts, auf der Engel auf- und niederschweben (Kingdom of God). Die ganze Welt wird — in The Hound of Heaven — zum hohen weiten Dome, den endlose Geisterscharen durchwallen. In wilder Jagd saust die göttliche Liebe durch Tage und Nächte, durch die Riesentorgänge der Jahre der Menschenseele nach, die vor ihr welt-entlang bis zu den Sternen floh.

Spiritismus und Übersinnlichkeit.

Nach der Finsternis des Materialismus taucht die Seele zum Licht empor. Sie ist es, die die Menschen von heute, gestern und morgen in eins umschlingt. Davon zeugen der Okkultismus und Spiritismus, der in der eleganten Gesellschaft zu lebhaften Erörterungen über Astralleiber und Telepathie Anlaß gibt, und die Gründung der Society for Psychical Research 1882 durch Frederic W. H. Myers (1843—1901) und Gurney. Auf Grund des Experiments und auf dem festen Boden streng sachlicher Beobachtung will diese Gesellschaft die seelische Welt, die jenseits des Körpers liegt, in ihrer Gesetzmäßigkeit erkennen. Sie verfolgt also wissenschaftliche Zwecke und dient nicht wie die Komödianten, die damals Kristallgucken, Tischrücken, Planchette und Gedankenlesen auf die bunte Bühne bringen, dem emotionellen Bedürfnis der Menge. Aber wie viele wenden sich der Society zu, nur weil sie im stillen hoffen, daß diese zu den flüsternden Fragen ihrer innern Sehnsucht die tröstenden Antworten zu geben vermöge. Und in der Tat, wenn wir die zahlreichen Jahresbände dieser Gesellschaft, Gurneys, Myers und Podmores Buch, Phantasms of the Living (1888), und das umfassende Werk ihres Gründers, Human Personality (1903), durchgehen, was für weite ungeahnte Welten öffnen sich den Tiefforschern, die mit den stahlharten Werkzeugen des Verstandes ins Unterbewußte hinabsteigen. Ein Gewühl von Gefühlskräften und latenten Träumen, die sich bis an die Schwelle drängen und heben! Von Zeit zu Zeit steigen Blasen auf, platzen farb- und lichtspendend an der Oberfläche und künden Fähigkeiten, die wir bis jetzt nicht gekannt haben. Eine unsichtbare Welt brennt und tobt unter dem Boden unserer klaren Sinnlichkeit. So sieht das weltzerrissene Ich aus, das das Bewußtsein als Einheit uns vortäuschen könnte, wenn nicht von Zeit zu Zeit fixe Ideen, Hysterie, Somnambulismus uns klaffende Spalten zeigten, durch die Zustände aus dem Dunkeln sich emporwinden, die sich den Rang einer zweiten Persönlichkeit anmaßen. Was ist Genie? Volle Meisterschaft über dieses unterbewußte Selbst. Was Inspiration? Ein Aufwallen von Geheimkräften ans Licht des Tages aus jenen nächtlichen


Abb. 180. Edward Carpenter, 66 Jahre alt (1910).
(Phot. Elliot and Fry.)

Tiefen, wo R. L. Stevensons Heinzelmännchen weilen, die auf dem inneren Theater ihm, dem Künstler, alles besorgen. Aber nicht nur aus eigener Tiefe wird unser Selbst überflutet. Entkörperte Seelen — Phantasmen — senden ihm telepathisch und telästhetisch — ohne Mitwirkung der uns bekannten Organe und Sinne — Botschaften zu. Noch mehr. Ein anderes Selbst kommt zu ihm, besetzt seine äußersten Zonen, dringt von dort tiefer ein und pflanzt schließlich die Herrschaft eines fremden Gedächtnisses und eines fremden Willens auf. Hypnose, Hellsehen, Verzückung und automatisches Gedankenschreiben sind die äußern Symptome. So wandelt der Spiritist durchs Leben, umgeben von einer zweiten geistigen Welt, deren kosmische Energien ihn ewig umfließen. Sie zu ahnen und zu fühlen und in sich hereinzuziehen, ist mehr als andern den Begnadeten, dem Künstler, Dichter und Seher beschieden. Vielleicht auch den Jüngern der Wissenschaft, die bei leerem Tisch begannen und über Evolution zur Teleologie und von dort zu Gott und der Seele gelangten. Der bekannte Sherlock-Holmes-Dichter, Sir Arthur Conan Doyle, ein früherer Arzt, bekennt sich offen zum Spiritismus und schreibt Bücher wie die folgenden: The New Revelation (1918), The Vital Message (1919), Spiritualism and Rationalism (1920), The Wanderings of a Spiritualist (1921), und der bekannte Physiker und Laienphilosoph Sir Oliver Lodge verteidigt die Lehre von der Telepathie und den entkörperten Phantasmen, ist er doch — man lese sein Buch Raymond or Life and Death (1916) — davon überzeugt, daß er von seinem im Kriege gefallenen Sohne Kunde erhalten habe.

Die körperlichen Schranken sind gefallen und der Geist saugt von außen Lebenskräfte in sich hinein und sehnt sich wieder über sein eigenes Ich empor, um mit dem Geist des Universums eins zu werden. Damit kehrt er zu den mystischen Fähigkeiten zurück, die der ferne Orient und Ägypten von jeher besaßen und die — so sagt man — dem Abendland verloren gingen. So pilgert die Sehnsucht der Moderne nach dem Urherd der Geheimwissenschaften, holt sich dort den esoterischen Buddhismus, die Mystik des Saṃkhya und des Yoga und die Lehre der Isis und bringt sie als Theosophie nach Europa. Ein Engländer, A. P. Sinnett, schreibt zwei Werke, die Aufsehen erregen: The Occult World (1881) und Esoteric Buddhism (1883). Man erörtert sie in engeren Kreisen. Anna Kingsford gründet (1884) in London die Hermetic Society, die 1885 einen Ableger nach Irland sendet, wo die neue theosophische Bewegung mit der keltischen Renaissance sich aufs engste verknüpft. Wie dann Amélineau 1895 eine französische Übersetzung der schon seit 1857 zugänglichen lateinischen Fassung des kop-

tischen Manuskripts der Pistis Sophia oder des gnostischen Evangeliums veröffentlicht, ist dem Laien eine wahre Fundgrube der Mystik erschlossen. England bildet deshalb einen aufnahmedürstigen Boden sowohl für die Neureligion der Helena Petrovna Blavatsky (1831—91), der Verfasserin des Buches „Schleier der Isis" (1877), als auch für spätere ähnliche Formen der Mystik wie die der Christian Science mit ihrer Autosuggestion und ihrem Vertrauen auf die unendliche Liebe, die das Universum beseelt, in deren Glanz Schmerz und Krankheit in Wahn und Nichts zerfließen. In Wirklichkeit ist es die Gruppenpsyche, die sich unter den vorhandenen Ideenformeln dasjenige holt, was sie augenblicklich wünscht: heute Utilitarismus, Neo-Malthusianismus, Neo-Darwinismus und Freidenkertum, morgen Sozialismus und Agnostik, übermorgen Spiritismus und Theosophie, Seelenlagen, die eine hervorragende Frau, Mrs. Annie Besant, alle nacheinander durchwandelt hat, bis sie endlich als Präsidentin der theosophischen Gesellschaft in Adyar bei Madras ihre Ruhe fand.

Blicken wir uns in diesen mystischen Sphären nach einer angemessenen Weltanschauung um, so begegnen wir einem eigenartigen kosmischen Sozialismus, den seit den Achtzigerjahren der Anarchist Edward Carpenter (geboren 1844) verkündigt. Sein schaffendes Prinzip ist die „Exfoliation", eine umgedeutete Entwicklungslehre. Nicht die erste, sondern die zeitlich letzte Erscheinung ist das agens, d. h. das wahrhaft erste. Im Menschen, dem zuletzt Gekommenen, wohnt die Urkraft, wohnt Wille und Liebe. Carpenter umlodert die soziale Rationalistik mit dem Feuer der Nächstenliebe und des indischen Weltentzückens. Block um Block hat er seine Lehre aufgebaut in der langen Dichtung Towards Democracy (1883, 1885, 1892, 1902), zu der zahlreiche Prosawerke und unter diesen seine Autobiographie, My Days and Dreams (1916), den abwandelnden Kommentar bilden. Der Weg geht vom selbstischen Ich durch die Zauberkraft der Liebe zum höheren Gesellschaftsbewußtsein, der Seele der wahren Demokratie, und von hier hinauf ins Reich der absoluten Freiheit zum kosmischen Fühlen, das alles um uns her in herrlichem Glanz erstrahlen läßt. Bald werden wir an das indische Lehrgedicht Bhagavadgītā, bald an die Gnosis, bald an den Pantheismus eines Shelley, bald an den Monismus eines Walt Whitman, bald — mit aller Deutlichkeit — an William Blake erinnert. Die alte Blakesche „Schiedlichkeit" erzählt sich aufs neue. Der Mensch fiel. Vor seinem Falle war er in freier Harmonie, aber ohne Wesensselbstkenntnis. Sie zu erlangen, mußten Trennung und Streit in ihn einziehen, Verbrechen, Krankheit und Unruhe ihn plagen. Jetzt liegen Gutes und Böses vor ihm. Keines ist vom andern wesensverschieden. Das Böse ist nur ein werdendes Gutes, ist heute das unverstandene, noch nicht beherrschte Böse, morgen das anerkannte Bemeisterte, das Gute. „Ja, ich bin der Teufel und reiße den Schleier von deinem Antlitz, o England, Teufel in deinen Augen, der Sozialismus predigt." Deshalb, „ihr bösen Stunden, ich leugne euch nicht und schäme mich euer nicht. Was verstünde ich sonst, hättet ihr mich nicht gelehrt?" So werden die Gegensätze in der „Exfoliation" versöhnt, versöhnt aber auch in der Verzückung, die jenen sechsten Sinn weckt, der mein Einssein mit Menschheit und All erfühlt. In diesem Sehnen bin ich bedürfnislos geworden. Alles verdurchsichtigt sich mir. Luft und Sonnenlicht, der Lebenshauch meiner Mitmenschen und ihr Antlitz, Erde und Meer durchbeben mich mit unsichtbaren Kräften. Ich bin sie, ich bin die Natur, ich bin die Erde, über die tausend Füße schreiten, ich bin in allen Menschen. Und die Freiheit ruft psalmodisch von oben: Ich bin im Guten und Bösen, im Glücklichen und Unglücklichen, im Hochbegnadeten und geistig Armen, ich bin nicht mehr das eine als das andere. Und ich, Mensch, träume den Traum der Zukunft. Im Himmel weile ich und bin alles und jedermann. Idee und Melodie zerranken bei Carpenter ins Unendliche. Bald glüht es in leuchtenden Blumen,

bald verdunkelt schweres Schlinggebüsch Licht und Sonne, und dann wenden wir uns ab von dem Einheger, dessen Brüten wir oft nicht nur nicht begreifen, sondern — wie in dem auch ins Deutsche übersetzten Love's Coming of Age 1896 — geradezu verwerflich finden. Ihm steht ein Lebensekstatiker zur Seite, der noch im neuen Jahrhundert der Maschinentyrannei fast als Prophet begrüßt worden ist, Richard Jefferies (1848—87), der Verfasser der Story of My Heart (1883). Wie Carpenter fühlt auch er die Verwebung von Sonnenschein, Himmelsblau, Wärme und Blumenglanz mit dem leiblichen Dasein des Menschen. Seine Farbenanbetung und Sinnensteigerung, die einer hysterischen Persönlichkeitsspaltung entspringt, wird zu einer Religion, deren erster Glaubenssatz ist: „Ich glaube an den Körper" (durch den der Pulsschlag des Alls mich berührt). Diesen Pulsschlag fühlt Jefferies überall. Selbst im Menschen. Pferde- und Wagengewühl der Londoner City ergießt sich ein Farben- und Lichtstrom über ihn und er empfindet „über dem Gewimmel der Füße die Gegenwart der Sonne und der unendlichen Kräfte des Universums und darüber hinaus den Sinn des ewigen Jetzt, des Unsterblichen."



Abb. 181. Sir H. Rider Haggard. Nach einem Bildnis von W. Strang. (Aus Bookman 1922.)

Okkultismus, Spiritismus, Mystik, Theosophie bewegen sich in jenen Grenzlanden, die auch von der Imagination der neueren Dichter mit Vorliebe abgesucht werden. Auch sie fühlen sich mehr denn je von unsichtbaren Geistesmächten umrieselt, nur daß sie bei ihnen andere Namen erhalten haben. Auch sie brechen die Wirklichkeitsumrisse auf, um durch tausend Öffnungen das mystisch Traumhafte einfluten zu lassen. Mehr und mehr glaubt man aus gewissen Dichtungen die Stimme Blakes wieder heraushören zu können. Die keltische Renaissance ist auf diese Tonart eingestellt, ist unbewußt und bewußt in Poesie übertragener Okkultismus, den der Dichter dem ewig quellenden Jungbrunnen des Volksglaubens entschöpft. W. B. Yeats sieht eine verstorbene Selige mit Feuerfüßen dem Himmel zuschweben. Fiona Macleods Mountain Lovers (1895) wandeln in stetiger Nähe einer zweiten unsichtbaren Welt. Lichtschatten sind ihnen sprechende Ahnungszeichen. „Kommendes Unglück liegt auf dem Antlitz der Gebüsche." Die Geister der Toten ziehen (als „wraiths") durch die Nacht und erscheinen den Lebenden. Des Angus Küsse sind zu weißen Vögeln geworden, die beständig die Luft durchschwirren, um in den Herzen der Liebenden sich einzunisten, wo sie den Augenblick erlauern, da die Berührung der Lippenpaare sie wieder zu Küssen werden läßt. Seumas O'Sullivan hört in den Haselstauden das Rufen des Zwielichtvolkes. Die keltische Tonart liegt auch englischen Dichtern im Geblüt. Wir erkennen sie in Walter de la Mares Elfengesang, der leise einen Traum zwischen Träumen durchläutet. Vielleicht auch in Harold Monros

Solitude, wo die glatte nächtliche Stille wie ein Spiegel in Strahlen zersplittert, Minuten die Ohren spitzen und umherlaufen, gespensterartig in die Stube treten und sie wieder verlassen. Wie oft maßen sich — wie hier — Vergleiche und Metaphern Wirklichkeitsrang an. Dann wird das bloß ästhetisch Bedingte zu einer Welt für sich, zu einem poetischen Spiritismus, zur Wortplastik neuzeitlicher Seelensehnsucht. Eine ganze Reihe neuester Dichtungen gleicht einem verzückten Kristallschauen durch das Glas der Natur. Der Seher steht — wie Gerald Gould in The Fallen City — am Meeresstrand. Vergangenheitsvisionen steigen auf, die Dome und Zitadellen uralter oder nie gewesener Städte. Oder er blickt — wie A. E. — traumhaft durch die Dämmerung zeitüberfliegend zurück nach Babylon, wo er wandernd seiner Geliebten begegnet. Von diesem poetischen Palimpsestlesen des Irdischen ist nur ein Schritt zur unbedingten Geistigkeit. Der Kraftrealist Henley vollzieht ihn unerwartet. „Wo einsame Sonnenuntergänge flackern und erlöschen", hört er das Phantasma eines geliebten Wesens winkend rufen aus dem Land jenseits des schlafenden Lichtes.

Von Anfang an hat es der Roman verstanden, sich auf die neue Seelenrichtung einzustellen. Die mittelviktorianische Vielschreiberin Mrs. Oliphant ändert, Morgenluft witternd, ihre Taktik und bringt 1880 mit The Beleaguered City eine klassische Nummer der Übersinnlichkeit. Eine französische Stadt wird aus Rache für begangene Grausamkeiten von den Toten belagert. Schrecken, Grauen und Gespenstertum lasten schwer auf der Welt dieses Geschehens. In eine ganz andere Geisterhaftigkeit führt uns der schöne Roman des Liverpooler Kaufmanns Joseph Henry Shorthouse (1834—1903), John Inglesant (1881), der das größte Aufsehen erregte, sicherte sich doch gleich bei dessen Erscheinen Mudies Leihbibliothek 1000 Exemplare. Wirklichkeit und Traumland, Vergangenheit und Gegenwart, Erde und Himmel gehen ineinander über. Eine reiche Gestaltenfülle drängt sich über die beständig sich verschiebende — London, Rom, Florenz, Neapel — historische Bühne: Strafford, Laud, Crashaw, Herbert, Milton, Hobbes, De Molinos, Kardinal Rinuccini. Aber der Quäkerdichter hat wichtigeres zu erzählen. Johnny, der Kavalierssohn mit der Puritanerseele, ist auf der Ritterfahrt nach dem göttlichen Licht, das sein Inneres ahnt. Eine Nonne weist ihm den Weg. Die Welt und Rinuccinis Lustlehre lenken ihn davon ab. Durch langen Kummer und Schmerz erreicht er es. Es winkt dämmernd aus der Ferne und er eilt ihm entgegen. Immer wieder hat es ihm vorübergehend gestrahlt, wenn das Göttliche nahte. Die Nonne brachte ihm heilige Botschaft in blumendufterfülltem Zimmer. Die Abendsonne verklärte ihr Antlitz und sank, wie ihr Wort verklang. Johnny hatte draußen den Frieden gefunden. Da lachte die Sonne durch den Fichtenwald. Das „innere Licht" des Quäkers hat hier die Form des künstlerischen Weltbildes angenommen, wie es der mystische Philosoph Plotin einst gezeichnet hatte: es durchflutet die Finsternis, deren fernste Weiten es immer schwächer erreicht, hell ergießt es sich in die Seele, schwach nur berührt es die sinnliche Welt. Zu ihm, dem leuchtenden Urquell, kehrt der Mensch zurück. Ganz plotinisch ruft Shorthouse aus: „Die Strahlen des göttlichen Lichtes scheinen durch das dunkle Glas dieser äußeren Lebensform." Der Kardinal ist und bleibt Hedonist und Lebenskünstler, Dr. More erkennt das Sinnliche als göttlich, das der Pflege bedarf, De Molinos kehrt durch Kontemplation zum strahlenden Urpunkt zurück. Dem lichttrunkenen Johnny löst sich alle Wirklichkeit phantomhaft in fahlen Dämmerschein auf. Seine edle plotinische Schau aber durchwogt ein Okkultismus volkstümlicher Art. Ein Zauberer läßt ihn durch einen Kristall in die Zukunft blicken: in getäfeltem Zimmer die Leiche seines Bruders, über die der Mörder sich beugt. Einen Augenblick später die Bewahrheitung! Er tritt ein: vor dem Kamin liegt der tote Eustace blutüberströmt. Fern, in England, erwacht

die Mutter aus dem Schlafe im Moment, wo das Schreckliche geschieht.

Von nun an bringt fast jedes Jahr einen literarischen Triumph der Übersinnlichkeit, die in dem Spiritisten Rider Haggard (geboren 1856) einen unermüdlichen Akrobaten gefunden hat. Schon sein frühes Buch Dawn (1884) durchschwirren Okkultismen und Astralleiber. Seine Bravourleistung — nach dem Heroldsruf King Solomon's Mines (1885) — ist She (1887) und dessen Fortsetzung Ayesha, The Return of She (1905), die beide in 100 000 Exemplaren durch die Welt gingen. (Eine zweite Fortsetzung, She and Allan, folgte 1921!) Einem eigentümlichen Gebräu von Seelenwanderung, Wiederverkörperung und Okkultismus läßt Haggard feuersprühende Bilder entsteigen. Die afrikanische Königin Ayesha, die Zweitausendjährige, erkennt in dem wandernden Griechen Leo die Wiederverkörperung des einst von ihr aus Eifersucht getöteten Geliebten Kallikrates, auf den sie heute in der Stunde freudigen Wiedersehens ihre ganze Macht, Weisheit und ewige Jugend, übertragen will. Wie sie sich nun zur Erneuerung in das Lebensfeuer stürzt, schrumpft sie zum elenden Weiblein zusammen, das noch im letzten Augenblick weissagend lallen kann, es werde einst wiederkommen zu seinem geliebten Kallikrates. Das Ewigkeit einstählende Feuerbad — die Macht der Liebe? — ist ihr großes Geheimnis, aber nicht ihr einziges. Sie kann sich mit mystischem Licht umhüllen, mit ihren Blicken töten, die Toten heraufbeschwören, die Skelette der Wüste wieder beseelen und zu grauenhaftem Leben erwecken. Sie hat die Gabe der raum- und zeitüberfliegenden Vision, Das Spiegelbild im Wassergefäß enthüllt ihr jedes beliebige Geschehen auf der Welt. In dieser in feierlichem Bibelpathos vorgetragenen Erzählung fliegen die Ereignisse auf und dahin im Sturm der unsichtbaren Mächte. Ihr Brausen tobt uns im selbigen Jahre noch heftiger an in der phantastischen Heimatkunst des Romans The Deemster von Hall Caine, diesem Diener der lauten Muse. („So laut schreibt er," — sagt Oscar Wilde —, „daß man ihn nicht hört.") Heimatkunst! Die Insel Man im 18. Jahrhundert mit den alten Volkssitten ihrer braven Fischerleute! Gewiß! Aber das keltische Empfinden dieses Dichters, das triebmäßig einer schrillen überpathetischen Halbkunst zustrebt, gibt sich mit einem imaginativ gesteigerten Realismus nicht zufrieden und taucht alles Geschehen in die Dämmerung spiritistischer Übersinnlichkeit. Auf den Inselrichter — den Deemster —, diesen Spott-, Zorn- und Kraftmenschen, stürmen die dunkeln Zufallsmächte ein, Traum, Weissagung, zweites Gesicht, Fluch und Erfüllung, abergläubische Angst und umhüllen ihn und die ganze Purpurinsel mit beklemmender Geisterhaftigkeit. Wie sein Sohn Ewan, der junge Pfarrer, vom betrunkenen Bischofskind Daniel Mylrea auf dem Heringsschiffe blutig geschlagen wird, da teilt sich dessen schlafendem fernem Weibe der Schmerz telaesthetisch mit, einen bleichen Streifen an der Schläfe als Spur zurücklassend, und wie dann später derselbe Ewan am Weihnachtsabend durch Dans Hand im Schnee-

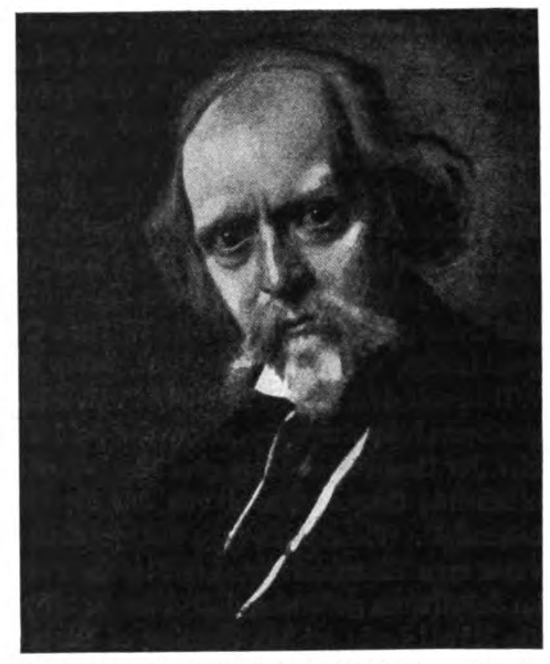


Abb. 182. Sir Hall Caine. Nach dem Bildnis von A. Jonniaux. (Aus Bookman 1921.)

gestöber an der Meeresklippe fällt, da hört seine Schwester Mona fern in einsamer Stube des Bruders Stimme ihren Namen dreimal rufen. Das Lebensphantasma des Spiritisten! Die blinde Kerry aber durchzuckt plötzlich, da sie vor dem Schlafengehen die Asche über das Feuer häuft, der zweite Blick: Dans kommende Lebenspfade, seine gewaltsame Entführung aus dem Gefängnis ins einsame Gebirge. Sie wird von Mona berührt. Da leuchtet auch ihr in der Verzückung die Vision. Und der geächtete, in der Einsamkeit und in der Reue dahindämmernde Mörder? Eine Geisterhand legt sich auf seine Schulter, sobald er Böses tun will, bis schließlich ein Unbekannter durch stellvertretenden Tod den Fluch von ihm weghebt.

Das Jahr 1887 ist geradezu ein annus mirabilis der Übersinnlichkeit. Denn zu Haggard und Caine gesellen sich der alte Wilkie Collins mit seinen drei Bänden Little Novels, Geistergeschichten, die man besser liest, bevor die Schatten der Nacht niedersteigen, und — Oscar Wilde mit dem Canterville Ghost. Wilde, der von Anfang an über die psychische Forschungsgesellschaft spottete — „sogar der Schlaf fängt an, falsches Spiel mit uns zu treiben", — hat hier der Gespenstermanie eine Mark-Twainsche Wendung gegeben. Das sich selber sehr ernst nehmende Gespenst wird von der amerikanischen Familie spöttisch, achtungslos und frech behandelt. Wie es mit seinen rostigen Ketten heiser klirrt, drückt ihm der sarkastische Familienvater zum Einschmieren eine Flasche Patentöl in die Hand. So weit war also der Spiritismus im Schrifttum gediehen, daß er schon 1887 der Satire rief. Nicht besser ging es der Theosophie, die Kipling in seinem Sending of Dana (in Black and White 1888) mit Spott überschüttet, diese Religion, die den Freimaurern gestohlen worden sei, die Lieblingsworte der spätern Rosenkreuzritter, jedes Bruchstück ägyptischer Philosophie, das sie im Britischen Konversationslexikon aufschnappen könne und gerade so viel von den Veden sich angeeignet habe, als ins Französische und Englische übersetzt worden sei usw.

Der spiritistische Roman ist eine organische Fortsetzung der alten Sensationsepik, die in Wilkie Collins ihre technische Vollendung erlebte und jetzt eine Fülle okkulter Momente der neueingestellten Volkspsyche der Achtzigerjahre entnehmen kann, um sie mit alten romantischen und modern realistischen Motiven zu verweben. Einige wenige Beispiele müssen hier genügen. Das enfant terrible des neuenglischen Romans, Marie Corelli, gibt 1886 — in Between Two Worlds — Proben aus dem Gebiet der elektrischen Divination, Robert Hichens folgt nach mit der Gedankenübertragung in The Coast Guard's Secret (1886) und den sich langsam vertauschenden Seelen in The Dweller on the Threshold (1911); Theodor Watts-Dunton (1832—1914) schiebt in Aylwin (1898) walisisches Zigeunerleben, Londoner Künstler- und Präraffaelitentum ganz unorganisch in eine Welt zusammen, die er mit Übersentimentalität durchglüht und mit Mystik, Nekromantie und Fata Morgana umschleiert. Selbst ein Skeptiker wie Thomas Hardy erzählt uns in Life's Little Ironies die von Wessexdorfbewohnern überlieferte Geschichte von einem todankündenden Phantasma weiter, und einen Realisten wie Kipling reizt es immer wieder, mit dem Feuer der Übersinnlichkeit zu spielen, mit Bewußtseinsspaltungen in At the End of the Passage, mit Traummetempsychose in The Brushwood Boy, mit Geisterwandeln in The Phantom Rickshaw und in der Kriegserzählung Swept and Garnished, mit Fremdseelensicht in They. Auch H. G. Wells arbeitet mit Seelenvertauschung und ähnlichen Motiven. Doch fügt er seine Wunderelemente folgerichtig in eine verstandesmäßig geschaute organische Zukunftsevolution ein und lenkt so unsere Schritte in ein neues Gebiet, das der wissenschaftlichen Übernatürlichkeit. Der Künstler aber, der alte romantische und okkulte Motive reizvoll umzuschmieden weiß, ist R. L. Stevenson. In The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1886) läßt er, vielleicht angeregt durch die berechnete Persön-

Abb. 183. Handschrift Oscar Wildes. Aus dem später eingefügten Kapitel IV seines Dorian Gray.

lichkeitshalbierung des im späten 18. Jahrhundert berüchtigten Edinburger Zunftmeisters und Einbrechers Deacon Brodie, den romantischen Doppelgänger im realmodernen Ostlondon und Regent Park sein Unwesen treiben. Dr. Jekyll spaltet sich durch ein Geheimmittel in Jekyll, den Guten und Hyde, den Bösen, der des Nachts Schandtaten und Mord begeht. Entsetzt über dessen Unnatur vereinheitlicht er sich wieder, aber nicht restlos. Eines Abends sitzt er im Regentpark. Da überkommt ihn plötzlich ein eigenartiges Gefühl. Er betrachtet seine Hände und bemerkt, daß er sich in Mr. Hyde verwandelt hat. Aus Verzweiflung vergiftet er sich. Hier hat Stevenson dem in der Literatur sterbenden Doppelgänger eine neurealistische Märchenumwelt geschenkt, in der er verjüngt auf Großstadtabenteuer ausgehen darf. Dieses realistische Märchenland verliert der Übersinnlichkeitsepiker nicht mehr aus den Augen. Dort hinein, in das elegante Westende, in die Pall Mall Klubs, in die schmutzigen Verbrecherhöhlen Whitechapels hat Oscar Wilde seinen Dorian Gray (1890) hineingeschoben, den Lebenskünstler, der in einem fühlenden, sich verändernden, mit seiner Seele in stetiger Wechselwirkung stehenden Bildnis — aus einem ganzen Dutzend literarischer Vorstufen sublimiert — seinen Doppelgänger findet. Die Mordtat fehlt auch hier nicht. Sie fand Verständnis bei Lesern, die kurz vorher (1888) aus den Schauerberichten über den geheimnisvollen Jack, den Auf-

schlitzer, das Gruseln erlernt hatten. Geheimkraft, Hedonismus, Kunstanbetung, Wortekstase, anmutiges Ideenspiel, Sinnlichkeitsheroentum und melodramatische Einlagen niedrigster Art ergeben ein Gebilde, über dessen Wert oder Unwert die neue Zeit noch nicht einig ist. Die Übersinnlichkeit hat bis auf den heutigen Tag dem englischen Roman die gangbarsten Motive geliefert — man lese Henry James' Geistergeschichten. Aber nur zum flüchtigen Scherz strecken im neuen Jahrhundert große Dichter die Hände nach dem Fadengewirr aus, vor dem die Kleinkunst ihre rastlosen Webstühle aufgestellt hat.

XXXIII. DIE LAUTEN NEUNZIGER JAHRE.

Ichtum, Imperialismus, Ästhetentum.

Aus dem achten Dezennium rollen die von uns gezeichneten Bewegungen mit großem Geräusch in die neunziger Jahre hinein: der Sozialismus, der sozial eingestellte Liberalismus, die Seelensehnsucht. Dazu kommt etwas Neues, das den neunziger Jahren erst recht das Gepräge gibt. Ein starker unpolitischer Individualismus hebt sich kraftvoll über die Zeitströmung empor. Der Heide rächt sich am Philister und Puritaner. So laut ist die Ichsteigerung in ihren mannigfaltigen Formen, daß sie zum Leitmotiv des sterbenden Jahrhunderts wird. Da, wo sie alle Fesseln der Vernunft sprengt, tobt sie schnell aus und bricht in sich selber zusammen. Die alte Zeit sieht kopfschüttelnd zu und spricht von Entartung, Dekadenz, fin de siècle. Da aber, wo sie sich an Realitäten hält, bringt die Ichsteigerung Verjüngung und Tatenfreude, durchdringt den Sozialismus und richtet die Blicke in fröhlichem Aufwärts in die Zukunft. Die Malerei hat für diese übermütige Ichlust ein eigenes Symbol, die gelbe Farbe, erfunden, die fortan als Kennzeichen den neunziger Jahren anhaftet. Mit dem Begriff Gelb verband sich alles Kühne und Neue in der Kunst und im Leben Englands. Der amerikanische Maler Whistler hatte die dekorative Kraft der neuen Farbe entdeckt und wirkungsvoll verwendet. Sein Beispiel wurde von vielen nachgeahmt. Sogar die Reklame machte sich den Kniff zu eigen. Allenthalben begegnete man im damaligen London Maueranschlägen mit lauten Motiven in Gelb.

Alles drängt ins Große, alles wirft sich stolz in die Brust und will sich zeigen. Auf den Landstraßen radfahrende Mädchen in Pumphosen! Die neue Frau! Sie erlernt das Boxen und Fechten, spielt das Banjo, erklettert die Dachplätze des Omnibus, liest George Moores Esther Waters, George Egertons Keynotes, Iotas The Yellow Aster und E. F. Bensons Dodo. Sie hat ihren eigenen Klub und glaubt ihre Selbstverwirklichung durch Nachahmung der Männersitten erreichen zu können. Sie hat aber auch ernstere Absichten. Schon seit langem hat sie sich für den Kampf ums Dasein gewappnet. Die Universitäten haben ihr seinerzeit ein kleines Hintertürchen geöffnet. Girton College in Cambridge war 1869 gegründet worden. Aber die Frau durfte nur studieren und Prüfungen ablegen. Der akademische Grad war ihr vorenthalten, das Medizinstudium verboten. Man lese Charles Reades Roman A Woman Hater (1877). Hier wird uns erzählt, wie Rhoda Gale, hinter der sich die reale Gestalt der Garrett Anderson versteckt, gegen männliche Selbstsucht und Engherzigkeit kämpft, sich mutig alle nötigen Medizinkenntnisse erarbeitet und in Paris den Doktorhut erwirbt, ihren Beruf aber nicht ausüben darf. Ihr Kampf war nicht vergeblich. 1877 verfügte die Regierung die Zulassung der Frau zu allen Studien. Jetzt reifen die Früchte des Gesetzes: 1886 wurde Mrs. M. E. Dowson, die Gattin eines Londoner Ingenieurs, zum Arzt diplomiert. Die Wege

zu den andern liberalen Berufen ebnen sich. 1892 sehen wir, wie zum erstenmal einer Frau das Fabrikinspektorat übertragen wird. Die Einsicht bricht sich Bahn, daß das andere Geschlecht bereit ist, die großen sozialen Verantwortungen der Zeit auch auf seine Schultern zu nehmen, ist es doch seit 1887 aufs eifrigste bemüht, sich in den Universitätsniederlassungen zu betätigen. Das ist die andere neue Frau. Noch vor zehn Jahren sah sie „finster aus und trug eine Brille. Sie kleidete sich ohne Anmut und Geschmack ..." Sie kämpfte für die Jüngern. „Das Mädchen von heute weiß viel und ist doch nicht pedantisch. Es fühlt sich nicht verpflichtet, häßlich und reizlos zu sein, nur weil es seine Dummheit verlernt hat." (Beatrice Harraden: Ships that Pass in the Night [1893].) Dieser neue Typus der modernen Frau gewinnt immer mehr Sympathien unter den Männern. Vorlagen für das Frauenstimmrecht werden — 1886 und 1892 — im Parlament eingebracht. Aber von hier bis zum streitbaren Suffragettentum des neuen Jahrhunderts, das an der männlichen Großmut endgültig verzweifelt und das Dogma von der wirtschaftlichen und politischen Überlegenheit des Mannes offen anfeindet, scheinen noch weite Wege zu sein. Und doch wie kurz sind sie! Denn die großen Momente des Suffragettentums sind in den neunziger Jahren im Keime schon enthalten: der unentwegte Willensdrang, der starke Persönlichkeiten wie Mrs. und Miss Pankhurst in den Kampf hinaussendet, der Auswüchse zeitigt, aber auch des Heldentums fähig ist, der 1913 mehrere Frauenrechtlerinnen ins Gefängnis ziehen und hungern und drei Heldinnen im Zuchthaus schmachten läßt, und der schließlich über den Krieg hinaus 1918 zum Siege führt. Die Verkörperung dieses Willens, die neue Frau, Jahrhunderte scheinen sie von der zarten Sklavenweiblichkeit der viktorianischen Zeit zu trennen.

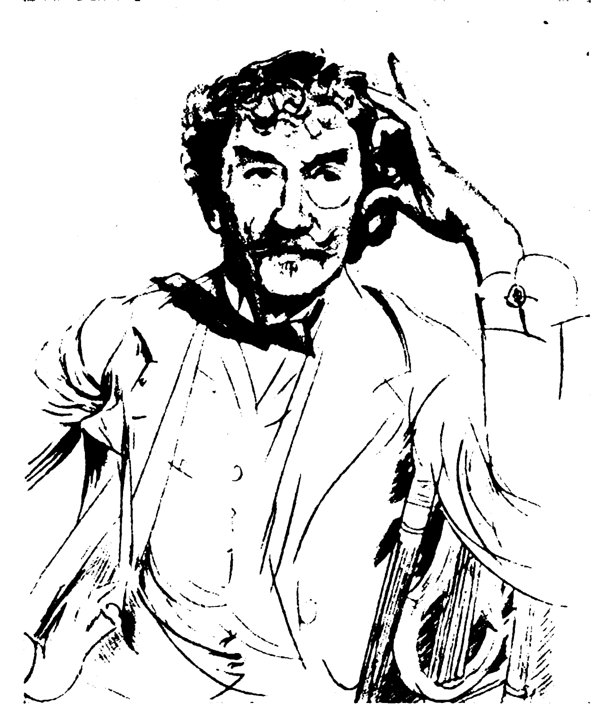


Abb. 184. Der Maler Whistler. Nach einer Radierung von Paul Hellen. (Aus Studio 34.)

Die Arbeit von Jahrhunderten ist in der Tat zusammengedrängt worden in wenige Dezennien, nicht zu allerletzt von der Weltdichtung und der englischen Literatur. Edmund Gosse entdeckte 1873 Ibsen für England. Man fing an, die Dramen des Norwegers im engern Kreise zu lesen und zu ergründen. Man brachte sie 1889 auf die englische Bühne. Schon lange waren zu Hause J. S. Mill und George Meredith für die Befreiung und Gleichstellung der Frau eingetreten: Mill in seiner mutigen Streitschrift On the Subjection of Women (1869), Meredith in fast allen seinen Romanen seit Richard Feverel (1859), mit lächelnder Ironie im „Egoisten" (1879), mit Würde und Wärme in Diana of the Crossways (1885). Von Ibsen hat Bernard Shaw die Fackel übernommen, der in seinen Dramen die Frau als Lebenskraftdienerin aus den Niederungen der Romantik in die befreiende Wirklichkeitsluft emporhebt. Von jetzt an ist sie für den Dichter nicht mehr ein bloßer Scheinwerfer literarischer Motive. Sie ist ein lebendiges Organ des geistigen Gegenwartlebens und bewegt sich deshalb als Erscheinung

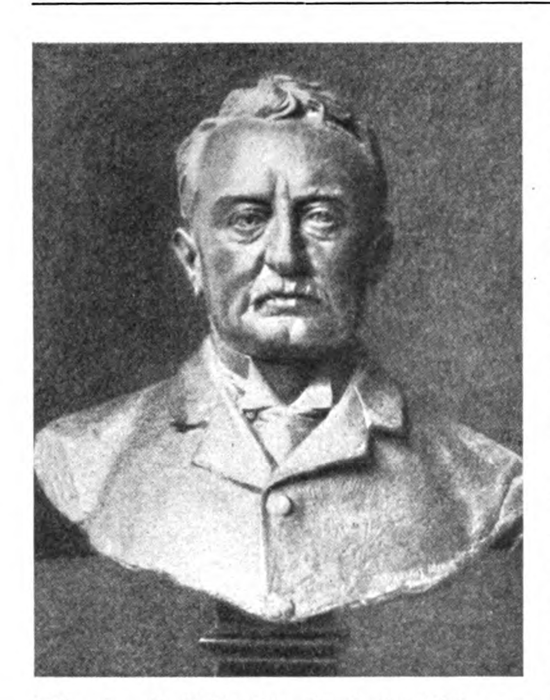


Abb. 185. Cecil Rhodes. Nach der Büste von F. Derwent Wood. (Aus Studio 33.)

oder Kraftgebilde in fast jedem modernen Wirklichkeitsroman. Der Dichter schickt starke, zielbewußte weibliche Wesen ins Leben hinaus, die, wie Angela Marsden Messenger in Walter Besants All Sorts and Conditions of Men (1882), sich das geistige Rüstzeug auf der Universität oder, wie Marcella in Mrs. Humphry Wards gleichnamigem Roman (1894), in Berührung mit dem Leben und seinen Propheten holen und von nun an schöpferische soziale Arbeit leisten. Oder: er zeigt uns das weibliche Geschlecht in seinem Ringen nach sozialer Bewertung durch die Welt, das in George Gissings The Odd Women (1893) vor der feindlichen Übermacht erlahmt, in H. G. Wells' Ann Veronica (1909) siegreich aufwärts strebt. Irgendeine bestimmte Seite der modernen Frauenfrage wird beleuchtet: das Problem „Künstlertum und Weib" in E. F. Bensons Dodo (1893) und in May Sinclairs The Creators (1911), die Krise der Emanzipation, die neue Frau in der Ehe, in H. G. Wells' Marriage (1912) und W. L. Georges Second Bloom (1914), die Schwierigkeit der sentimentalen Frauenbefreiung in Grant Allens The Woman who Did (1894) und Mrs. Churton-Brabys Towards the Precipice (1910), die Lage der reichen und müßigen Frau, die, wie Mrs. Vane in Rhoda Broughtons That Dear Faustine (1897), inmitten der allgemeinen weiblichen Energieentfaltung durch ihren sozialen Rang zur Untätigkeit verurteilt ist und die Tat ersehnt und findet, oder, wie die Mrs. Ames des E. F. Benson (1911), durch das Beispiel des Suffragettentums aus der Gehalt- und Sinnlosigkeit ihres Lebens in den Idealismus und Altruismus emporgerissen wird. Die Kritik meldet sich bei Masefields Multitude and Solitude (1909), der die komische Seite eines falsch verstandenen Feminismus skizziert. Demgegenüber hat Philip Gibbs in Intellectual Mansions (1910) dem heroischen Opfersinn der Suffragetten ein Monument errichtet. Nun kommt auch die Frau selber und gibt ihren Nöten die epische Gestaltung. Eine ganze Schar von Schriftstellerinnen hat das neue Jahrhundert erzeugt, von den zahllosen Unbekannten und Vergessenen bis hinauf zu May Sinclair, die in Mary Olivier (1919) ein großes viktorianisches Frauenleben geschrieben hat, das durch die lauten neunziger Jahre hindurch ins neue Jahrhundert hineinreift.

Mit dem gesteigerten Ichtum hatte auch der Rassenindividualismus Schritt gehalten. Hier konnte der schwach ausgeprägte Durchschnittsmensch seine eigene Hypertrophie ermöglichen. Stolz trat das Rassenempfinden in wirtschaftlichen und politischen Gewandungen einher. Vom fernen Südafrika gleißte das Gold herüber. Im Jahre 1892 kam Cecil Rhodes — einer der zahlreichen Industrieübermenschen, für die die neunziger Jahre eine besondere Verehrung hatten: De Beers, Carnegie, Rockefeller, Pierpont Morgan — aus der Kapstadt nach London auf Besuch und begeisterte die Aktionäre seiner Gesellschaft für seine Pläne. Das größere Britannien war für ihn, den praktischen Carlyleschüler, gleichbedeutend mit Weltzukunft. Sein Gedanke, daß alle Länder südlich des Sambesi ein britisches Südafrika bilden sollten, wurde für viele Engländer ein Stück englischer Reichspolitik. Mit großem

Geschick verstand er es, die öffentliche Meinung mit seinen Weltmachtplänen vertraut zu machen und die englische Finanz vor den Wagen seines Imperialismus zu spannen. Rhodes' Name wurde zum Begleitwort des Rufes Empire and Expansion, der im Straßenimperialismus sein lautes Echo fand. Eine besondere, die sog. gelbe Presse, machte es sich zur Aufgabe, dieses Straßenvolksgefühl in eine künstliche Fieberhitze hinaufzutreiben. Ihre hervorragendste Vertreterin war die 1896 von Alfred Harmsworth, dem späteren Lord Northcliffe gegründete Daily Mail. Sie begrüßte in Jubeltönen den ungekrönten Cockney-König jener Tage, Joseph Chamberlain, den Mann des Gelderfolges und des praktischen Imperialismus. Chamberlain, der Gladstone in der irischen Selbstverwaltungsfrage verlassen hatte und seit 1895 unter dem konservativen Lord Salisbury als Kolonialminister amtete, machte sich Cecil Rhodes' Schlagworte zu eigen, überhäufte die „Kleinengländer" mit Spott und forderte das Volk auf, imperialistisch zu fühlen und zu denken. Dieser neugeschaffenen Volksstimmung kamen die glänzenden Erfolge eines damals im Gang befindlichen Kolonialkrieges mächtig entgegen. Der siebenundvierzigjährige Herbert Kitchener besiegte 1898 in der Schlacht bei Omdurman und durch die Eroberung von Khartum die Derwische durch seine Maschinengewehre und seine glänzende Organisation. Da wurde Kitchener, der General in Khaki, zum Abgott des Volkes, zum Helden, den es ersehnt: kalt, hart, eisern.



Abb. 186. Lord Kitchener. Nach dem Bildnis von Herkomer. (National Portrait Gallery, London.)

Dem Staatsmann und dem Feldherrn hatte ein Dichter vorgearbeitet, der den Imperialismus in Feuerworten mit dem Zauber des Gefühls umflimmerte: der junge Rudyard Kipling. Andere Sänger waren ihm hier vorangegangen, kurz vor ihm der kraftbegeisterte W. E. Henley, der 1892 das wunderbare Lied vom Schwert gesungen hatte, neben ihm der große Swinburne, dessen Virtuosität jede Tonart meistern konnte. Aber Kipling beherrschte besser als die andern das volkstümliche Pathos und war der einzige englische Dichter, der das

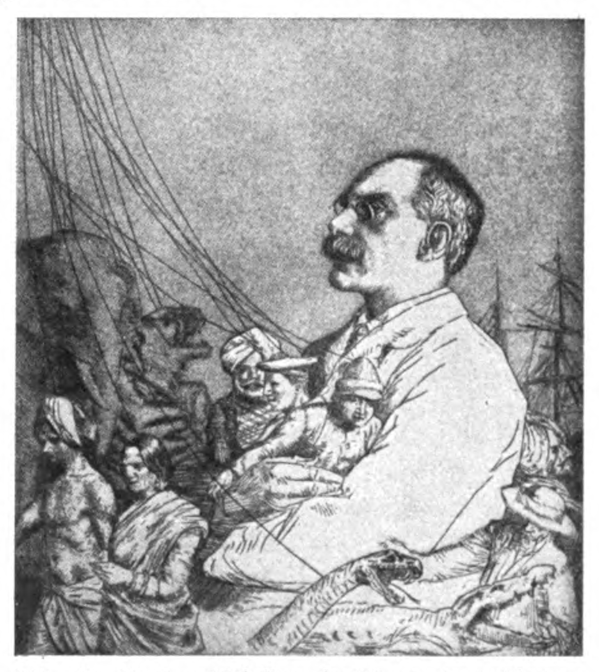


Abb. 187. Rudyard Kipling, der Sänger des britischen Weltreichs. Nach einer Radierung von W. Strang. (Aus Bookman 1903.)

größere Britannien aus eigener Anschauung kannte. Er fühlte es nicht als bloßen Länderverband, sondern als das eigentliche englische Vaterland, das Reich der Fichte und der Palme, das er in seinen schlagartigen Einsilbnern verherrlicht hat. Er hat das Meer besungen, den Pfad der angelsächsischen Rasse, der sie bis an die Enden der Welt führt, die plumpen Kohlenschiffe, die breitspurig einherkriechen, die schnellen Segler, die, mit der Wolle des Südens beladen, leichtbeflügelt davoneilen, die Handelsdampfer, die, schwarz von Ruß und Teer, von langer Reise entstellt, aus fernen Ozeanen über die gewölbte Erde nach Liverpool und der Themsemündung keuchen, die gleich emsigen Weberschiffchen auf dem Riesenwebstuhl des Weltreichs von Meer zu Meer die Fäden schießen, um die britischen Stämme zusammenzuflechten. Er hat die Leuchttürme besungen, die, tief bis ans Knie in den Meeresalgen und im Tang versunken, dem Nebel die Stirne bieten, die Augen dem Sturme zukehren und von Tag zu Tag den Aufzug der britischen Schiffe schauen. Er hat von den Kabelsträngen gesungen, die das Dunkel der Meerestiefen durchfurchen, äußerlich tot und empfindungslos, innerlich erbebend von menschlichen Worten. Er hat von den großen britischen Städten gesungen: von Bombay, Kalkutta, Rangoon, Singapur, Halifax, Sydney, Victoria, Kapstadt. Er hat die Kolonisten gepriesen: die Männer von fünf Mahlzeiten, die vom Fleisch leben, die starken, großen Frauen, die kinderreichen Familien. (Man lese den Song of the English [1890], The Native Born, beide gedruckt in The Seven Seas [1896].) Aber Kipling hat, wie Cecil Rhodes und wie früher Carlyle und Kingsley, auch den religiösen Gedanken mit dem Imperialismus verquickt: England erobert und herrscht im Namen und zur Ehre Gottes. Sein völkischer Gott ist der Jehova Israels, der wie damals auch jetzt in einem auserlesenen Volke seine Absichten, seinen Willen und seinen Ruhm bekundet. Dieser Ton, den Kipling erst später anschlug, gewann ihm die Sympathien der breiten Schichten des englischen Puritanertums. Während seine Soldatenlieder die Kaserne und die Straße begeisterten, ergriff sein Gedicht „Heimgang" — The Recessional — die Herzen der gebildeten Engländer. Es war im Jahre 1897, zur Zeit des diamantenen Jubiläums der Königin Victoria. Aus Indien und aus andern fernen Zonen waren die tributpflichtigen Prinzen und Fürsten gekommen, der Königin ihre Huldigung darzubringen. Es war ein Anblick, der den britischen Rassenstolz ins Maßlose zu steigern geeignet war. Als die Prinzen und Fürsten sich heimwärts wandten und England wieder sein Alltagskleid anziehen mußte, ergriff Kipling das Wort zu einer feierlichen Hymne. Warnend erhob er die Stimme und bat seine Landsleute, ob dem Anblick solcher Macht nicht übermütig zu werden und die großen Aufgaben des Weltreichs zu vergessen. Diese Worte galten nicht dem Straßenpöbel, sondern den Mittelklassen, die das Amen am Schluß der Hymne feierlich wiederholten.

Zwei Jahre verstrichen. Die Kanonen donnerten über Südafrika. Aus einer Gefühlssache war der Imperialismus zur Tat geworden. Schwere Enttäuschungen warteten seiner. Im Dezember folgte Niederlage auf Niederlage. Schon sprach man von einer Bedrohung des britischen Weltreiches. So schnell hatte sich die gelbe Fieberhitze gekühlt. Das Frühjahr brachte erlösende Siegesbotschaften. Und da ist als psychologisch wichtig eine spontane Willenskundgebung hervorzuheben, die kritische Köpfe mit Besorgnis erfüllte. Am 18. Mai 1900 erreichte London die Kunde vom Entsatz Mafekings. Die Nachricht traf erst spät, um 9 Uhr abends, ein. Aber mit Blitzesschnelle verbreitete sie sich. Plötzlich strömten, wie auf Verabredung hin, die Menschen aus den Vorstädten in die City. Das Volk schien buchstäblich aus dem Straßenpflaster emporzuschießen. Ein Taumel ergriff die Massen. Sie tobten die ganze Nacht hindurch. Sie tobten in London, sie tobten in der Provinz. Überall feierten sie Orgien

des Imperialismus. Am nächsten Tage war Sonnabend, und es fiel keinem Menschen ein zu arbeiten. Tagelang rasten die Orgien weiter. Was für ein Wandel! Vorher, im Dezember eine Hysterie der Niedergeschlagenheit; jetzt im Mai eine Hysterie des Jubels! Wenn das Weltreichsgeist war, dann entbehrte er der sittlichen Tiefe. Noch im selben Jahre ging inmitten des Krieges der imperialistische Wahlruf an das Land. Er brachte den Konservativen eine überwältigende Mehrheit. Es war eine „gelbe", eine „Khaki-Wahl". So schlug das Volk mit lautem Getöse die Pforte des Jahrhunderts zu.

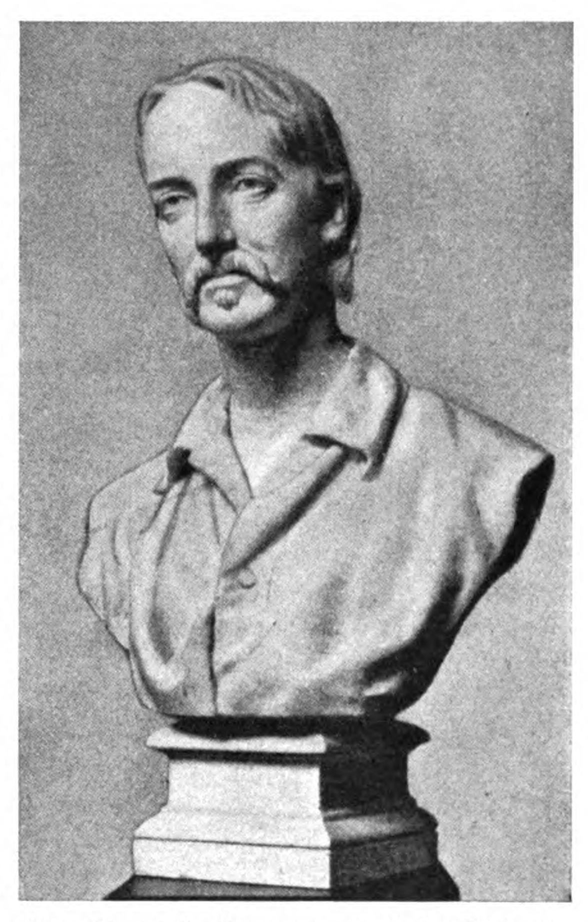


Abb. 188. R. L. Stevenson. Nach der Büste von G. W. Stevenson. (Scottish Portrait Gallery, Edinburgh.)

Diese lauten neunziger Jahre hatten auch ihre künstlerische und philosophische Seite. Ganz Europa widerhallte damals von Ibsens Schlagwort von der Selbstverwirklichung als höchstem Menschenziel und von Nietzsches stolzen Rufen „Übermensch" und „Jenseits von Gut und Böse". (Havelock Ellis brachte 1896 die erste englische Notiz über den neuen Philosophen im Savoy.) Der Klang dieser Urworte schmiegte sich harmonisch den Echos an, die herübertönten aus älteren französischen Dezennien, die Gautier, Baudelaire, Flaubert durchwandelt hatten, aus einheimischen Ideenwelten, aus Walter Paters Ästhetentum und Hedonismus, aus der Poesie des jungen Swinburne, die der jetzt alternde Dichter schon halbwegs zu verleugnen begann, und aus dem überschwenglichen Künstlertum der Präraffaeliten. Sie wurden jetzt von Poetenhand umgeprägt zur Lehre vom bourgeoisfeindlichen amoralischen Ästhetentum. So geschah das Eigentümliche. Ein Dogma, das in Frankreich am Absterben war und das die Präraffaeliten in den sechziger und siebziger Jahren auf ihrem engeren Winkel zum Spott der sie umgebenden Welt in sichtbare Lebensformen umzusetzen versucht hatten, ging jetzt offen und keck auf die Straße. Noch in den achtziger Jahren hatte es sich für den Dichter der komischen Muse, William Schwenck Gilbert, verlohnt, über die präraffaelitische Schwärmerei eine Operette, Patience (1881), zu schreiben, die Sullivans Musik mit Ewigkeitslächeln umgaukelt. Die Zuhörerschaft ging auf des Dichters spöttelnde Absichten willig ein. Jetzt aber, in den neunziger Jahren, war die Oper nur noch Musik und Witz, nicht zeitgemäße Satire. Denn jetzt empfand man die Bilder der Präraffaeliten nicht mehr absonderlich, traten doch die von ihnen gemalten Frauengestalten mit ihren langen Schwanenhälsen, ihren granatapfelroten Lippen, ihren schwärmerischen Augen und ihrer ekstatischen Körperhaltung aus den Bilderrahmen heraus ins rauschende Leben. Man begegnete ihnen auf den Londoner Straßen. Literaten fingen an, von der Kunst als einer höhern, über der Wirklichkeit thronenden Welt zu sprechen und vom Künstler als dem Herrn des Lebens, dem Halbgott und Heros

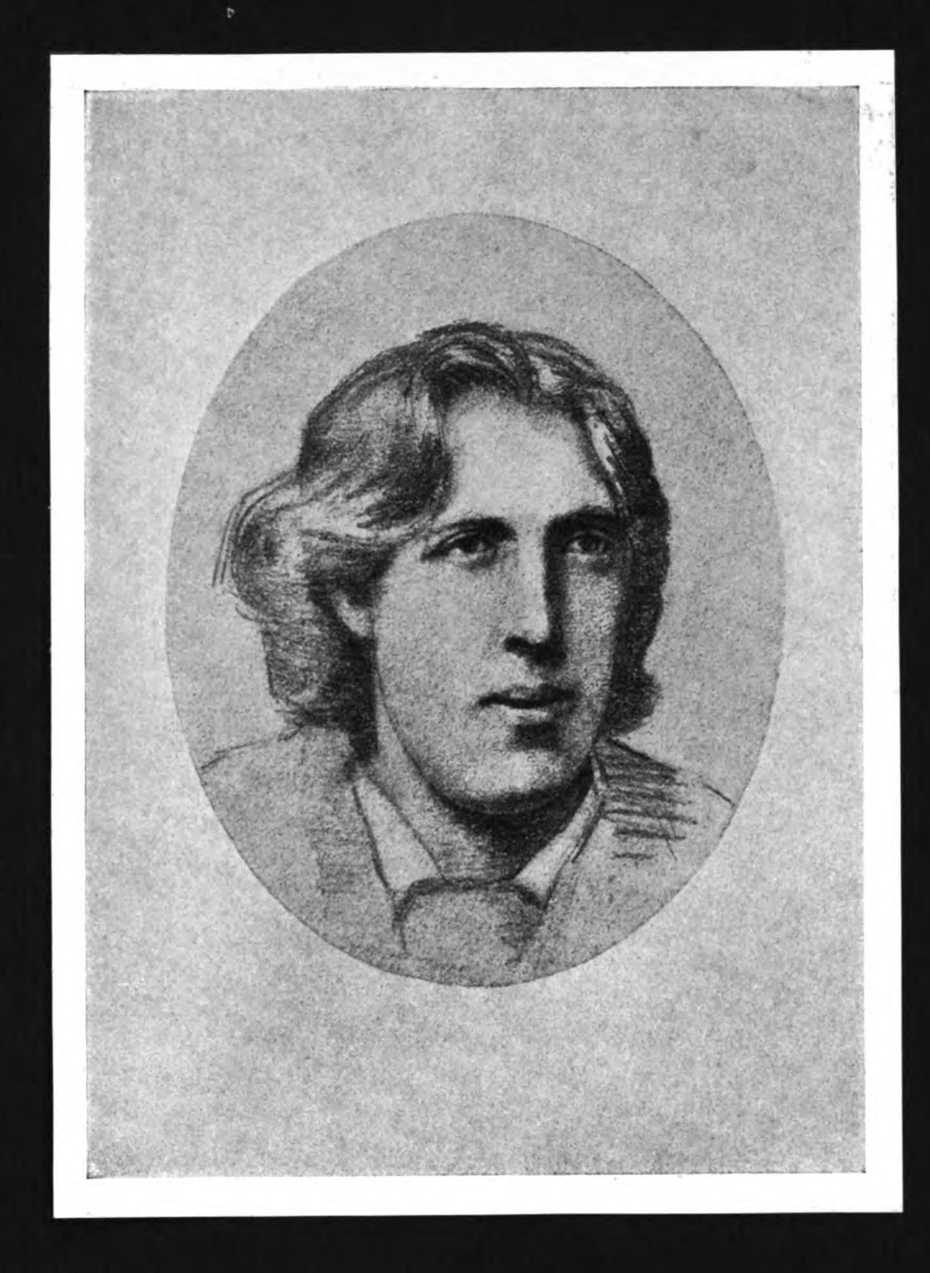


Abb. 189. Max Beerbohm. Karikatur von Joseph Simpson. (Aus Studio 35.)

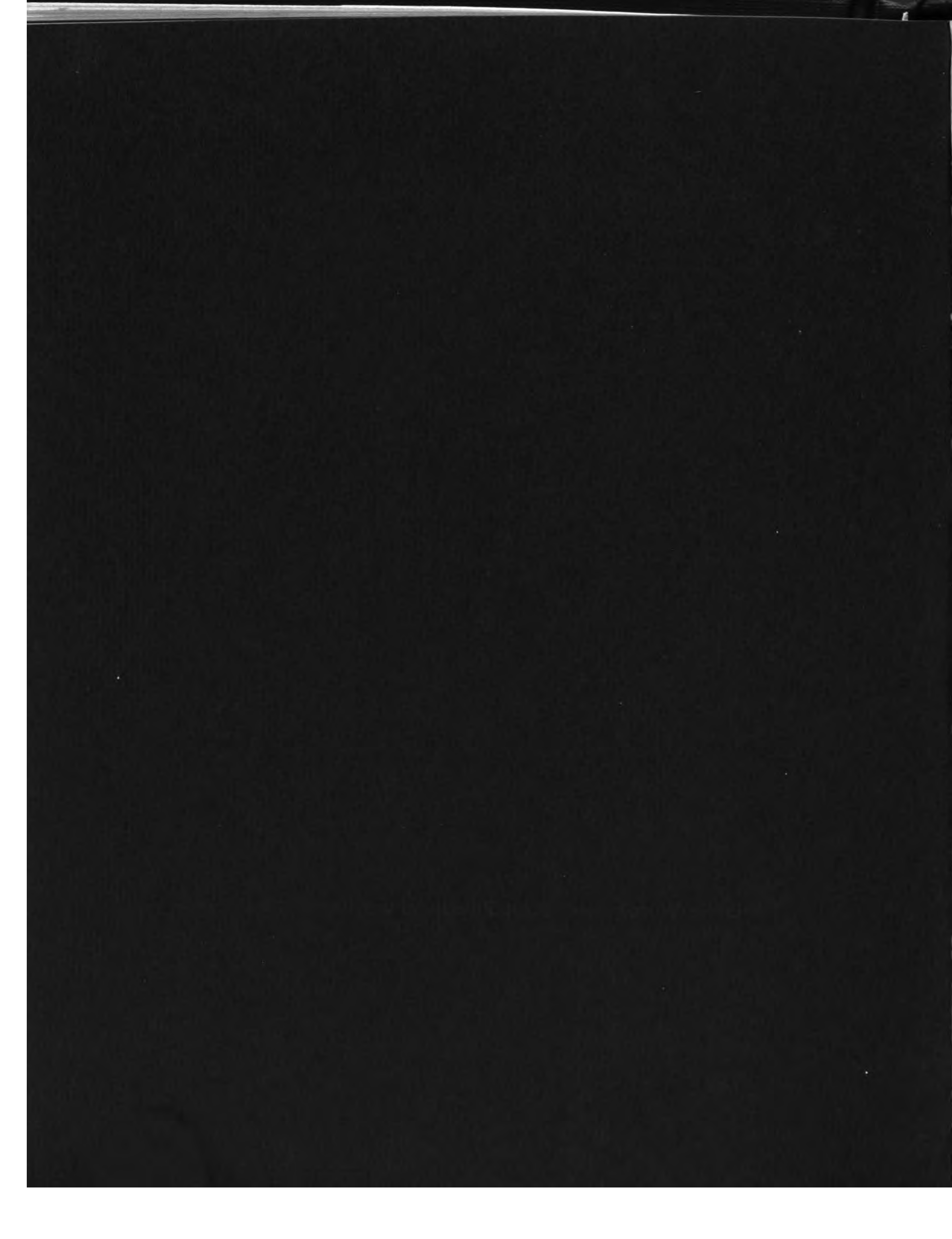
jenseits von Sitte und Gesetz. Lust, Genuß, ungehemmte Sinnenfreude und Selbstverwirklichung waren seine Hoheitsrechte. Schönsein galt mehr als Gutsein, Farbensinn mehr als sittliches Empfinden. Jenes war Künstler-, dieses nur Bürgertugend.

In England haben sich R. L. Stevenson, George Moore und Oscar Wilde zum Sprachrohr des Überkünstlertums und seiner Herrenmoral in verschiedenen Abstufungen gemacht.

In R. L. Stevenson wohnten zwei Wesen, ein Dr. Jekyll und ein Mr. Hyde. Jekyll verkörperte das Puritanertum, von dem der Schotte sich nie ganz lossagen konnte. Hyde aber war der amoralische Träumer, der ein sittenloses Wahnsinnsgebilde ins Sonnenreich der Kunst emporwand. Phantastisches Mörder- und Verbrechertum, Blutgier und zügellose Leidenschaft trieben hier ungehindert ihr Wesen. Die Träume warfen dem beim Morgengrauen erwachenden Stevenson ein Fabelwerk vor die Füße von so höllischer Sinnenpracht und so ungeheuerlicher Amoralität, daß er an eine dichterische Verwendung oft nicht denken durfte. Aber aus solchen Traummotiven hat er eingestandenermaßen die eine Welt seiner Romantik erbaut. Sie ist — wie er uns in A Gossip on Romance sagt — amoralisch; „denn ein gutes Stück in Leben und Schrifttum ist nicht unsittlich, wohl aber sittenfrei ... Es richtet sein Interesse auf die Probleme des Körpers und des praktischen Verstandes im Freilichtabenteuer, im Waffengeklirr und der Diplomatie des Lebens." Diese amoralische Sphäre durch fuchtelt ein fast kindisches, genieloses, lustbetontes, tatengieriges Heldentum, die Komplementärtypik des kranken, aber kraftbegeisterten Stevenson. „Kraft" ist sein Zauberwort, nicht Kiplings puritanisch disziplinierte Kraft; denn die wäre mit einem herrischen Künstlertum nicht in Einklang zu bringen, sondern reiterlose, weltgaloppierende Tatenfreude. Deshalb teilt er Alexander Dumas' Abscheu vor den negativen Tugenden der Mäßigkeit und der Keuschheit. „Trinket das Leben in vollen Zügen", ruft er uns zu. „Es ist besser, seine Gesundheit als Verschwender zu verlieren, denn als Geizhals sie langsam abzunutzen; besser zu leben und mit einemmal zu enden, als täglich im Krankenzimmer zu sterben." Diese Lebenslust aber erfuhr in Stevenson eine ästhetische Einstellung. Sie strebte dem Gipfelpunkt der Sensationsmeisterschaft zu. „Das Leben ist stetige Empfindungsmöglichkeit" — so sagt er uns —, die zu fassen er als Jünger des Müßiggangs jeden Augenblick bereit steht. Ihm hat er, wie Friedrich Schlegel und Oscar Wilde — in An Apology for Idlers —, die poetische Verherrlichung gegeben. Der Müßiggänger lehnt das Evangelium der Arbeit ab, weiß er doch, daß der Zweck des Lebens Leben ist. Wie kann aber der Mensch vollgültig leben, wenn er sich stets nur mit einer Sache beschäftigt, die nicht ausdruckgebend für sein ganzes Dasein ist? Der Müßiggänger geht auf das vitale Ganze. Er hat die Lebenskunst — The Art of Living — entdeckt. Aus demselben Grund steht Stevenson dem Leben in künstlerischer Pose berichtigend gegenüber (vgl. A Humble Remonstrance). Das Leben ist ungeheuerlich, unendlich, unlogisch, abgerissen und zackig; ihm gegenüber das Kunstwerk sauber, endlich, selbstbegrenzt, vernünftig, kon-



Oscar Wilde. Nach einer Zeichnung von Frank Mites.
(Photographische Gesellschaft).



tinuierlich, geschlossen. Das Leben stammelt uns wie brutaler Donner an. Die Kunst erreicht unser Ohr durch die Erfahrungsgeräusche hindurch wie die vom feinsinnigen Musiker gewobene Melodie. Darum huldigt Stevenson dem Kult der Form, die dem Leben Rhythmus und Ebensicht verleiht. Wie Flaubert hat er der Sprache ihre Klanggesetze abgelauscht. Stevenson ist der Künstlerindividualist, der in den achtziger Jahren fast spielzeugartig seine Theorien baut und sie über die Schwelle des letzten Dezenniums hinüberträgt als passende Modelle für eine Zeit, deren Tongesetz sein antizipierendes Künstlertum schon vorausgesagt hatte. Aber was Mr. Hyde niederschrieb, strich der sittenstrenge Dr. Jekyll sehr oft wieder aus.



BROTHER WILLIE.—"NEVER MIND, OSCAR; OTHER GREAT MEN HAVE HAD THEIR DRAMATIC FAILURES!"

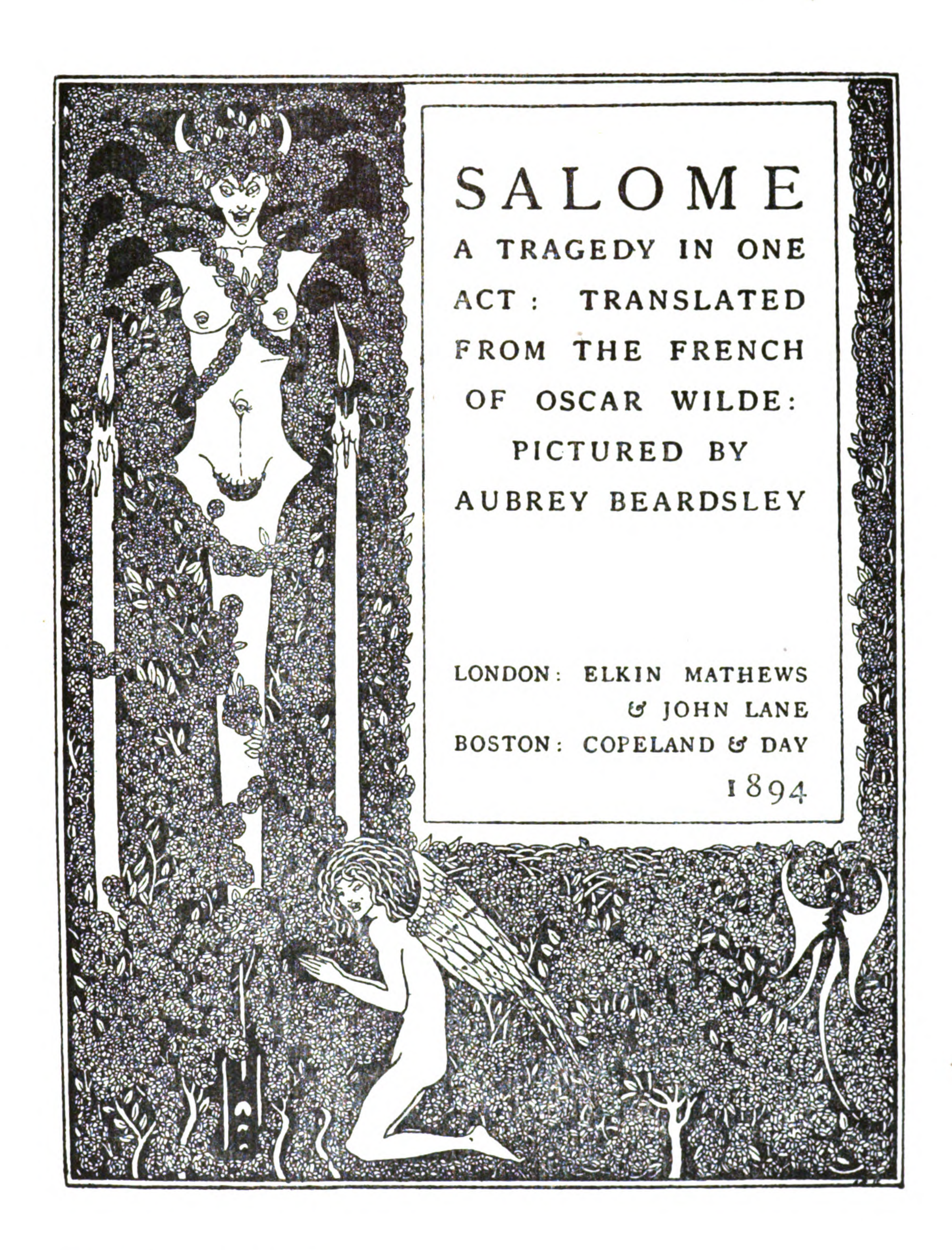
Abb. 190. Karikatur Oscar Wildes.
William Wilde (rechts) tröstet seinen Bruder Oscar nach dessen Mißerfolgen in Amerika mit den Worten: „Andere große Männer haben ihre dramatischen Mißerfolge gehabt."
(Aus Stuart Mason Bibliography of O. W.)

Öffnen wir George Moores Confessions of a Young Man (1888), dann starren uns fast auf jeder Seite Kraftformeln an, die an Nietzsche erinnern: der Wille zum Leben, die negative Moral. Aber Moore rühmt sich, Zarathustra-Gedanken geäußert zu haben, lange bevor Nietzsches Buch ihm zu Augen kam. Er durchwandelte also dasselbe neue Schicksalsklima, dessen Sonnenkräfte ihm ins Geblüt drangen. „Mitleid, diese jämmerlichste aller jämmerlichen Tugenden, habe ich nie gekannt. Die heidnische Welt, die ich liebe, hat es nie gekannt ... Sie ist das Werk des blassen Sozialisten aus Galiläa; deshalb hasse ich ihn und leugne seine Göttlichkeit ... Ungerechtigkeit — wir beten dich an. Alles, was uns über das Elend des Lebens erhebt, war immer noch die Frucht der Ungerechtigkeit. Jede unsterbliche Tat war eine Ungerechtigkeit; die Welt der Größe, des Sieges, des Mutes, des erhabenen Wollens wurde auf Ungerechtigkeit aufgebaut."

In Oscar Wilde nimmt das Ichtum die kontinentale Form der künstlerischen Lebensumwertung in der Attitüde des Stutzers an, die fast allen großen Vorgängern des künstlerischen Sensualismus eignet: Balzac, Th. Gautier, Baudelaire, Barbey d'Aurévilly, der dem Dandyweltmeister George Brummel eine besondere Studie gewidmet hat. Das Stutzertum ist Ausdruckskunst, ist Vergeistigung des Sinnlichen, der Mode, ist Naturverachtung, ist die dramatische Pose der philosophischen Wahrheit, daß die Dinge nur den Wert haben, den unser Geist ihnen beimißt. Es ist das Paradoxon in der Sprache der Kleidung, weil es die Norm auf den Kopf stellt und uns die Gebärde höchster Geistigkeit vormachen will. Der überlegene Dandy ist sich dieses Gegensatzes zwischen Spiel und Sein bewußt und lächelt innerlich über sich selber. Der Karikaturist Max Beerbohm — the incomparable Max — der Verfasser des Aufsatzes A Defence of Cosmetics, durchgigerlt das Dezennium in wohlüberlegter geistiger und modischer Pose, ein Meister der Manier, ein Belächelnder à la Meredith. Oscar Wildes Dandyismus, dem es an Selbstironie gebricht, ist um einige wichtige Attribute reicher als der

Beerbohms. Wie sein geistiger Bruder auf dem Gebiet der bildenden Kunst, Aubrey Beardsley, hat er den vorgeschriebenen Entwicklungsweg seiner Meister Baudelaire und Huysmans wiederholt. Die Sünde war ihm ein Mittel, seine Persönlichkeit gehirnsinnlich zu vervielfältigen. Nebenan aber lag das Haus der Mystik und des Katholizismus, vor dessen Fenstern er oft stehen blieb, um ins Dunkel der Ahnung zu blicken. Noch in später Stunde fand er die Türe offen und ging hinein. Wie Beardsley ist er als Katholik gestorben.

Ihm schritt der große amerikanische Malerimpressionist James Mc Neill Whistler voran, der in den funkelnden Epigrammen seiner Ten O'Clock Vorlesung vom 20. Februar 1885 (gedruckt 1888) die Umrisse einer weltübertürmenden Kunst, losgelöst von Leben und Natur, keck und kühn hingeworfen hatte. Kunstvölker und Kunstzeitalter hat es nach ihm nie gegeben, da auch die Natur keine Kunstbilder kennt. Inmitten und über der Häßlichkeit und aller Philisterei steht der Künstler allein und schafft seine Welten, schafft, wie Whistler, seine „Arrangements", seine Harmonien in Blau und Gold, seine Symphonien in Weiß, Farbenkonzerte, die nicht etwa draußen unter dem Taktstock der Natur in Schönheit sich durchspielten, die vielmehr als Eindrucksdrama vom Künstler erst schauend erlebt werden mußten. Whistlers geistvolle Causerien, die in den achtziger Jahren unverstanden verhallten, schienen in ihrer neuen Kopfbedeckung — The Gentle Art of Making Enemies (1890 und 1892) — dem die Zeitbühne betretenden gelben Ästhetentum wie auf den Leib geschnitten. Der damals noch mit ihm befreundete Wilde hat Whistlers Witze — kurz nach dem Vortrag — während der achtziger Jahre in paradoxaler Umzwirnung eingeflochten in die Gold- und Purpurfäden des Paterschen Hedonismus und des Sinnenkults eines Gautier, Baudelaire und Flaubert, um sie in orientalischer Asymmetrie zu schillernden Teppichen zu verweben, die er an die Schwelle des neuen Dezenniums fertig heranrollen konnte: Pen, Pencil and Poison (1887), The Decay of Lying (1890), gewisse Kapitel in Dorian Gray (1890), The Critic as Artist (1890). Sie geben in der Gedrängtheit der Paradoxie das dichteste Sublimat des Ästhetentums aller Zeiten. Schon der „Verfall der Lüge" spöttelt über die Grenzen der Philistervernunft hinaus. Die Kunst ahmt Natur und Leben nach? Diese Ansicht ist schon längst überwunden. Hat doch schon Th. Gautier erkannt, daß die Natur eine Erfindung der Maler ist. Wir gehen noch weiter und behaupten: Natur und Leben hinken mimend der Kunst nach. Seht doch! Sonnenuntergänge wirft der Maler längst nicht mehr auf die Leinwand. Aber die Natur? Immer noch pfuscht sie daran herum. Erst kürzlich zeigte mir eine Dame zum Fenster hinaus einen alten minderwertigen Turner. Etwas moderner zwar ist selbst die Natur geworden. Seit einiger Zeit sehen wir, wie pittoreske Nebel Brücke und Fluß umschleiern. Aha! Sie fängt an in Impressionismus zu machen. Und das Leben? Immer nur wiederholt es die Motive der Dichtung. Eine mir bekannte Dame kopierte nacheinander die Abenteuer der Becky Sharp. Begreiflicherweise! Sie mußte. Das Leben stand nachpinselnd neben der Staffelei der Kunst. Gelegentlich allerdings bringt es eine richtige Tragödie fertig. Da ist Sibyl Vane, die Schauspielerin in Dorian Gray. Sie spielt nicht, sie ist Julia, Imogen, Desdemona. Sie hat nur in Shakespeare ihr Dasein. Sobald sie sich in Dorian verliebt, gleitet sie ins Leben hinüber. Sie verstümmelt ihre Kunst und verletzt Dorians ästhetisches Empfinden. Wütend stößt er sie von sich. Sie aber macht das Leben wieder zum Drama und, wie auf der Bühne handelnd, vergiftet sie sich. Da fühlt der Geliebte, daß er Zuschauer und Spieler zugleich einer großen Tragödie war, deren wunderbares Ende er schmerzlos als Ästhet genießen durfte. Ein Meisterstück des Lebens! Das aber ohne Zutun der Kunst nicht möglich war. Denn Dorian Gray ist Gestalter seines eigenen Bios, den er zum höchsten Kunstwerk macht. Nicht



Titelseite von Wilde, Salome.
Entwurf von Aubrey Beardsley.

der schaffende Artist ist demnach das Wahre; denn der schreibt nur die Dichtung, die er nicht zu leben wagt. Das Höchste ist der genießende, beschauliche, tatenlose Künstler. Er lebt die Dichtung, die er nicht schreiben kann. Ihm, Dorian Gray, kann Henry Wotton das Zeugnis ausstellen: „Du hast nichts gemacht. Das Leben war deine Kunst. Du hast dich in Musik umgesetzt. Deine Tage sind deine Sonette." Dorian Gray ist die Apotheose des ästhetischen Müßiggangs, die von Wilde weiter ausgesponnen wird in dem Essay The Critic as Artist, der den Untertitel trägt: „Mit einigen Bemerkungen über das Nichtstun." Als Ganzes — er ist zum Teil aus alten Aufsatzfragmenten zusammengestückt — nachlässig angeordnet, ist er in den Einzelheiten von prächtiger Tongebung. Gehaltlich läuft er hinaus auf eine Umbiegung des Arnoldschen Kritizismus und eine Verschiebung der Platonschen Contemplatio in die Luft der Dekadenz mit Seitenhieben auf Whistler und die Malerei, der vorgeworfen wird, sie entnehme ihre Motive viel häufiger der Literatur als umgekehrt. Der beschauliche Künstler aber, der jetzt auftritt, ist ein sich verwandelnder Proteus geworden, der über jenes hohe Künstlertum hinauswächst, dem Wilde im ersten Essay die Umrisse gab. Dort war noch der Ausübende das Höchste. In Dorian Gray ist er zum kontemplativen Nichtstuer geworden. Hier aber durchsäuert er die Contemplatio mit Kritik und türmt die paradoxalen Epigramme in folgender Steigerung übereinander: Geschichte machen ist leichter als Geschichte schreiben, Reden schwieriger als Handeln, Kritik schwieriger als Kunst! Hier gipfelte die Negation alles dessen, was Henley und Kipling ihren Zeitgenossen als höchstes Ziel gesteckt hatten. Hier ergab sich aber auch — auffallenderweise — die Bestätigung dessen, was drüben in Frankreich Ernest Renan, aller Paradoxie entkleidet, als Zukunftsstern menschlichen Denkens begrüßte. „Die Kritik" — so sagt er in L'Avenir de la Science (1848, 7. Auflage 1890) — „ist die Form, in der sich der Menschengeist auf allen Wegen zu betätigen sucht. Kritisieren heißt sich als Zuschauer und Richter in das Gewimmel der Erscheinungen stellen. Unter denen, die zu Griechenlands Volksfesten herbeieilen, fühlen sich die einen hingezogen von der Lust zum Kampf und Ringen um die Siegespalme. Die andern kommen der Geschäfte wegen. Einige wenige aber gehen nicht um Ruhm oder Gewinn hin, sondern um zu schauen. Und das sind die Edelsten. Denn für sie ist das Schauspiel da und sie selbst für niemanden. Genau so im Leben! Die einen drängt es, sich ins Kampfgewühl zu stürzen, die andern, ein Vermögen zu erringen. Es gibt aber ein paar auserwählte Seelen, die, voller Verachtung für gemeine Sorgen, während die Schar der Kämpfer sich in der Arena zerfleischt, sich als Zuschauer im Riesenamphitheater des Alls betrachten. Das sind die Philosophen." Allerdings teilten diese Denker Wildes Glauben nicht, das Leben zerstampfe die Tugenden zu Pulver und verwandle die Sünde in neue, höhere Wesenheiten.

Bald darauf sehen wir Wilde an seinem Drama Salomé arbeiten, das er im Februar 1893 veröffentlichte. Äußerlich in fremder, französischer Gewandung, gab es sich gehaltlich als ein Drama der Zeitlosigkeit zu erkennen. Bis zur Wahnsinnsglut erhitzte Leidenschaft schien hier, wie der alles — Menschheit und Dinge — durchdringende Äther bis in die verborgensten Winkel des Raumes hineingeschwängert. Die Worte in Reihen von biblisch klassischer Einfachheit geworfen, aber jedes einzelne von ihnen bis zum Überrinnen mit Gefühl durchrieselt. Das Markusevangelium tollkühn umgeknickt in eine folgerichtige Erotik voll morbider Hysterie. Der Anblick des leichenblassen ekstatischen Jokanaan weckt die Liebe im Herzen der keuschen Salomé, die Zurückweisung ihres Kusses und sein Fluch den Haß verschmähter Liebe, die in der rasenden Verküssung des abgeschlagenen Hauptes ihre rächende Erfüllung findet. Das Ganze Maeterlincksche Einfühlung und Echolalie in genauer

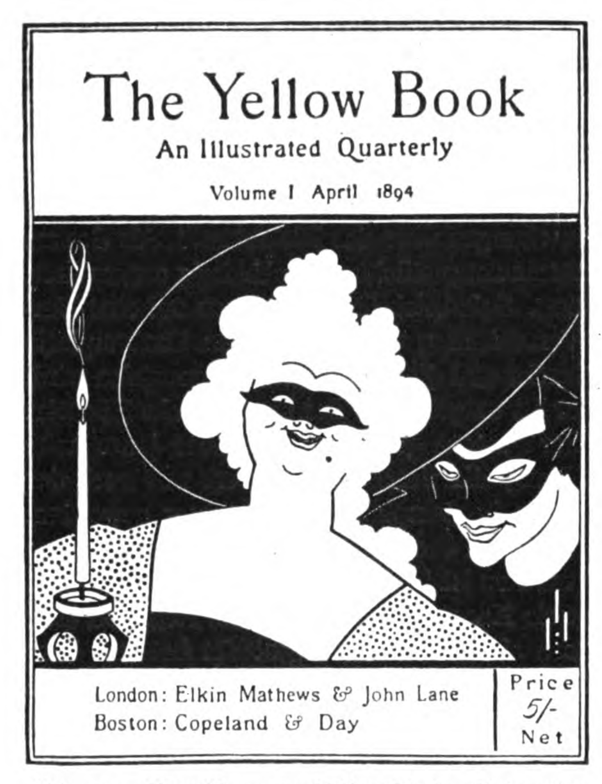


Abb. 191. Umschlag zum Yellow Book. Entworfen von Aubrey Beardsley.

Berechnung. Im folgenden Jahre erschien eine englische Neuausgabe mit zehn — später (1906) mit sechzehn — Bildern geschmückt. Die Bilder überboten die Worte durch ihre Dekadenz — Salomé ergeht sich hier in gastrochorischen Bewegungen —, ohne sie illustrierend unterstützen zu wollen. Sie gingen ihre eigenen perversen Wege. Sie waren — oh Ironie! — eine fein verschleierte Belächelung Wildes, gaben doch die Frau im Mond und die Herodias des Dichters Züge und des Herodes Auge Wildes eigenes Blinzeln wieder. Der Schöpfer dieser Zeichnungen, Aubrey Beardsley, der lungenkranke, aber schmetterlingsfreundliche Dandy — der persönlich eine Abneigung gegen Oscar hatte —, ist fast Zug um Zug dessen Verschiebung in das Gebiet der Malerei. Er entnahm seine Motive nicht dem frischen Leben, sondern den Büchern, Bildern und Melodien und den Erzeugnissen des Theaters, des Cafés und Kasinos. Seine bleibende Schöpfung ist jener Frauentypus, dem die Sehnsucht nach der allernächsten Sensation auf Antlitz und Gebärde abzulesen ist. Er starb 1898, sechsundzwanzigjährig, als katholisch Bekehrter, der in der Agonie die Zerstörung seiner obszönen Zeichnungen befahl. Sein Werk und seine Erzählung Under the Hill (1896) sind ein teuflisches Zwischenspiel im Drama der britischen Kunst. Sein Name aber wird verknüpft bleiben mit der Einbanddecke einer Zeitschrift, deren erste Nummer im Jahre 1894 einer Bombe gleich in die Londoner Bürgerehrbarkeit hineinplatzte: The Yellow Book (1894—97). Aus gelbem Flammenmeer grinsten zwei Dominomasken den Leser an. Die eine verdeckte zur Hälfte ein männliches, die andere ein weibliches Gesicht. Beardsleys Entwurf! Das „Gelbe Buch" erhielt sich seine jugendliche Keckheit, solange er mitmachte. Mit seinem Eintritt in den Savoy (1896) verlor es seine Bedeutung. Der dreizehnte und letzte Band trug den Stempel der Gewöhnlichkeit. Die erste Nummer aber bezeichnete den Höhepunkt dieser künstlerisch ausgelassenen zeitschriftlichen Kundgebung, die mit Wilde zusammen ein Symbol bildet. Daß auch Männer ganz anderer Richtung mitmachten wie Arthur Waugh, Edmund Gosse, Henry George, Saintsbury und zahme Künstler wie Walter Crane, ändert daran nichts. Im Gegenteil! Waughs Weissagung von der nahenden Zersetzung gerade jener Intentionen, die das Gelbe Buch verfocht, dieser naiv unbewußte Angriff auf die eigene Zeitschrift gleich in der ersten Nummer, gab dem ganzen Unternehmen die Würze weitherziger, genialer Sorglosigkeit. Stimmungsmalereien in Wort und Linie woben sich von Blatt zu Blatt. Jede Seite wollte ein exquisiter Moment jenseits der Alltäglichkeit sein. Hier lächelte Beerbohm in Baudelaireschen Geiste seine Verteidigung der Schminke hin. Hier sang John Davidson seine Londoner Lyrik. Hier malte Lionel Johnson in der dritten Nummer in melancholischer Wortsymbolik blaue Tabak-

wolkensehnsucht (Tobacco Clouds). Hier erzählte der Herausgeber Henry Harland — in Nummer 5 — seine stilistisch vollendete Novelle Rosemary for Remembrance. Hier verblüffte Crackanthorpe durch seine Maupassant abgeguckte Häßlichkeitskunst. Hier enthüllte Ernest Dowson einen dekadenten Symbolismus von Verlainescher Pracht. Hier sang Arthur Symons von dem nächtlichen London, von Straße, Dirne und Variété, und schrieb impressionistische Kritik in Paterscher Prosa. Die Hauptsache aber waren die Zeichnungen Beardsleys, der besser als hier in einer neuen Zeitschrift, The Savoy, mit Arthur Symons die Ideale der Kunst um der Kunst willen glaubte verwirklichen zu können. Es war ein Irrtum. Für eine solche Zeitschrift ließen sich nicht genügend Leser werben. So ging der Savoy im Dezember 1896 ein. Denn inzwischen war die Wendung gekommen.

Schon 1894 hatte sich das Gefäß bis an den Rand gefüllt. Dem Hohn des Gelben Buches im April war im Juni die schallende Philisterohrfeige gefolgt, Wildes Sphinx mit Charles Ricketts' Illustrationen. Die Warnung ertönte in Robert Hichens' Parodie, The Green Carnation (1894). Im Jahre darauf lief der Krug nicht nur über, er zerschellte unter hämischem Philistergelächter. Oscar Wilde, der König des Lebens, wanderte ins Zuchthaus zu Reading. Fatalistisch vorwärts — das offene Zurück sich stolz aus den Sinnen schlagend — war er den Weg der Selbstvernichtung gegangen. Zuerst Kläger wegen Ehrenbeleidigung gegen den Marquis von Queensbury, stand er plötzlich da als Angeklagter. In ihm aber erblickte der Puritaner mehr als einen bloßen Einzelsünder, einen Typus lasterhafter Perversität. Er war für ihn die stellvertretende Verkörperung aller derer, die in den vergangenen Jahren in künstlerischem Herrenstolz seine Gefühle verletzt hatten. Wildes Sturz war die Rache des Banausen am sittenlosen Künstler. Das Ichtum der breiten Massen wandte jetzt die Augen ab vom dekadenten Ästhetentum und stürzte sich in die immer höhergehenden Wogen des Imperialismus, die das Jahrhundertende umbranden. Traurig schied Wilde aus der Welt. Zwei große Wehrufe entwinden sich ihm: die Ballade vom Zuchthaus zu Reading (1898), voll erschütternden Leids und Grauens, und das De Profundis, seine mystische Bekehrungsgeschichte im Purpurleuchten alter Klangmeisterschaft. Von der scharlachroten Sünde zur schneeweißen Mystik! Und — ach! — wieder zur Sünde zurück, von der er nicht lassen konnte. Vergessen, in einem schäbigen Pariser Hotel, seufzte er, mit den Tröstungen der katholischen Religion versehen, am 30. November 1900 sein Leben aus.

XXXIV. DAS NEUE JAHRHUNDERT UND DER PRAGMATISMUS.

Mit der Jahrhundertwende kam ein Erwachen des Unternehmungsgeistes in Idee und Tat. Hatte in den neunziger Jahren das Individuum nach Handlung gedürstet, so trat jetzt der Staat mit dem Einzelwesen zusammen an die Lösung der großen Zeitprobleme heran. Am 22. Januar 1901 wurde Königin Victoria unter der allgemeinen Trauer des Volkes zur ewigen Ruhe getragen. In der Ferne starb langsam der Krieg. Als endlich das letzte Waffengeklirr verschollen war, trat 1903 der Kolonialminister Joseph Chamberlain mit einem kühnen zollpolitischen Programm vor die Nation. Er forderte sie auf, den Freihandel, unter dem England groß und reich geworden, aufzugeben, um mit den Kolonien zusammen den fremden Völkern gegenüber einen Zollverein zu bilden. Dadurch würde das Engländertum in den überseeischen Pflanzstaaten noch enger als bisher an das Mutterland geknüpft, das britische Weltreich zu einem sich selbstgenügenden Imperium ausgebaut und dem Gefühls-

imperialismus der neunziger Jahre der wirtschaftliche Unterbau gegeben. Mit Leidenschaft wurde der Kampf um den Schutzzoll geführt. Chamberlains Plan fand zahlreiche Befürworter in den Industriezentren Londons, Birminghams und der Mittellande. Das Volk als Ganzes aber war dem neuen Gedanken nicht günstig gestimmt. Es erteilte Chamberlain in den Neuwahlen vom Jahre 1906 die gebührende Antwort. 397 liberale Freihändler, durch 51 Sozialisten unterstützt, zogen in Westminster ein. Ihnen gegenüber stellten die unionistischen Schutzzöllner ein Trüpplein von nur 157 Mann dar. Der Schutzzollgedanke wurde begraben, aber nicht endgültig. Der Weltkrieg hat ihn aus seinem Scheintod geweckt. Noch kühner als Chamberlains Zollprogramm war das große sozialpolitische Werk, das die neue liberale Regierung in Angriff nahm, nachdem die Führung von Campbell-Bannerman auf Asquith und das Schatzkanzleramt von dem letztern auf Lloyd-George übergegangen war. Die Rufe nach „Realpolitik", „Tüchtigkeit", „Leistungsfähigkeit" wurden im Staate zur Wirklichkeit. Der alte Biedermeierliberalismus war in alle Winde verflogen. Der fabische Aufklärungsdienst war bis nach oben gedrungen. Denn was jetzt von der liberalen Regierung an Sozialreform geleistet wurde, war ganz im Sinne der Fabier und ihrer geistigen Leuchte, Henry George. Erstaunlich ist die Zahl der neueingeführten Sozialgesetze. Es seien nur die folgenden genannt: Der Workmen's Compensation Act 1906, eines der vielen Arbeiterschutzgesetze aus jenen Jahren, der Small Holdings and Allotments Act 1907, der die Zwangsverpachtung großer Güter verordnete zur Bildung kleiner Pachthöfe, The Old Age Pensions Act 1908, der Labour Exchanges Act 1909, der den Arbeitsnachweis ins Leben rief, der Trade Boards Act 1909 mit seiner Festsetzung von Mindestlöhnen in den Schwitzindustrien, der Coal Mine Eight Hours Act 1909 und 1911, der den Achtstundentag für die Bergwerkarbeit verfügte und der National Insurance Act 1911. Der letztere war ein großzügiges Gesetz, das die Zwangsversicherung für Krankheit, Invalidität und Arbeitslosigkeit zum Grundsatz erhob, den Arbeiter nicht ausschließlich an den Staat sich anlehnen ließ, ihn vielmehr zu eigenen Leistungen verpflichtete, damit er nicht etwa auf die Stufe des römischen Proletariats mit seinem Anspruch auf panem et circenses heruntersinke. Es wollte den Arbeiter, das eigentliche Mark der Industrie, stärken, damit die Industrie selber um so leistungsfähiger werde. Die Durchführung dieser großzügigen Maßnahmen setzte ihre Urheber, Asquith und Lloyd George, in heftigsten Widerstreit mit dem Großgrundbesitz und dem erblichen Reichtum. Um für die Erfordernisse des Alterspensionsgesetzes (1908) die nötigen Gelder aufzubringen, schuf der Schatzkanzler Lloyd George im folgenden Jahre das berüchtigte „revolutionäre Budget". Hier zog er die Bodenwerte rücksichtslos heran durch Steuern auf unentwickeltes Land, auf Landwertzuwachs bei Handänderung und Neuverpachtung. Er legte auf die höheren Einkommen eine Übersteuer; er unterschied zwischen selbst erworbenem und nicht selbst erworbenem Einkommen. Er belastete die Wirtschaftspatente und verteuerte dem Bürger sein Bier. Die ganze Vorlage war ein Stück herabgemilderter Sozialpolitik im Sinne eines Henry George. Ein Sturm der Entrüstung brach los unter den reichen Klassen und den Großgrundbesitzern, die im Oberhause saßen. Die Lords verwarfen das Budget. Damit begann der leidenschaftliche Kampf um die Rechte des Oberhauses. Asquith gab nicht nach. Er wandte sich mit Erfolg durch Neuwahlen an die Nation. Er drohte mit einer Massenernennung liberaler Pairs durch den König und zwang damit die Lords zum Nachgeben. Aus Furcht vor einer Adelsverwässerung machten sie im April 1910 die verhaßte Finanzvorlage zum Gesetz. Der soziale Liberalismus hatte gesiegt. Aber nicht genug damit. Die Lords mußten sich, nachdem Asquith sich zum zweiten Male durch Neuwahlen das Vertrauen des Landes gesichert hatte, ein Gesetz gefallen lassen, The Parliament

Act (August 1911), das ihr stolzes Einspracherecht zu einem bloßen Aufschubsveto herabminderte und den Weg zu dem noch kühneren Versicherungsgesetz (1911) bahnte. Es war ein unruhiges Jahr. Nacheinander traten die Bergwerk-, Transport-, Dockarbeiter und Eisenbahner in den Ausstand. Einige von ihnen wiederholten das Experiment im folgenden Jahre und ließen den Bürger die Allmacht der Gewerkschaften fühlen. Der Feminismus reckte sein Haupt immer kecker empor. Politische Versammlungen wurden — besonders 1913 — von den Frauenrechtlerinnen durch raffinierteste Machenschaften planmäßig gestört und Minister auf der Straße belästigt. Selbstverwirklichung überall!



Abb. 192. Joseph Chamberlain. Nach einer Zeichnung von J. W. Ginsbury. (Aus Bookman 1915.)

Aber doch nicht Selbstverwirklichung zum Schaden des Ganzen. Das zeigte sich beim Ausbruch des Weltkriegs. Mit einem Male waren alle innern Zwistigkeiten vergessen und die Kräfte aller Gruppen zum Schutz des Landes bereit. Die streitbaren Frauenrechtlerinnen verwandelten sich in Rotkreuzschwestern, der Sozialist Robert Blatchford forderte in einer weitverbreiteten Flugschrift jeden gesunden Engländer auf, sofort in die Armee einzutreten. Die Liberalen vereinigten sich im Mai 1915 mit den Konservativen zu einer Koalitionsregierung. Das Bild des Landes veränderte sich. Das Militärungeheuer streckte seine Fangarme immer weiter aus. Die allgemeine Wehrpflicht wurde 1916 eingeführt, und die Blüte der Jungmannschaft stieg hinab in das Tal der Todesschatten. Das Leben zu Hause rollte äußerlich dahin in einem Erscheinungsspiel, dessen Einzelmomente sich in allen kriegführenden Ländern wiederholten. Der Ruf „Durchhalten" — carry on — flog von Mund zu Mund, die Frauen wanderten in die Munitionsfabriken und in die öffentlichen Verkehrsanstalten, die Automobile entzogen sich dem Dienst des Bürgers, das herrliche Grün der Parks wich den Kartoffelfeldern, die Lichter wurden des Nachts abgeblendet, Höchstpreise wurden festgesetzt und Rationsmarken — aber nicht für Brot! — eingeführt. Eine scharfe Einwohnerkontrolle legte die Hand auf jedes Einzelwesen. Formulare in Hunderttausenden wurden ausgefüllt. Jeden Tag fanden Musterungen und Nachmusterungen statt. Das geistige Leben stockte. Die Seele litt. Ein Berg wertloser Kriegsliteratur türmte sich auf. Häßliche Menschentypen gediehen, der Hamsterer, der Kriegsgewinnler und Schieber im Pelzmantel, während draußen die Guten fielen. Die Grippe meldete sich (1917) und mit ihr die Kriegsmüdigkeit und die Friedenssehnsucht. Endlich kam der Friede und brachte in seinem Gefolge eine rasche Berufsumschichtung, ein Khakiparlament, ein großzügiges Wahlgesetz — The Representation of the People Act 1918 —, das den Frauen über dreißig Jahren das Stimmrecht gab, ein mächtiges Unterrichtsgesetz — The Education Act 1918 —, aber auch Wohnungsnot, Arbeitslosigkeit, gefährliche Ausstände, neue Ansichten über Eigentum, zumal im Bergwerkwesen und schließlich einen Staat, der sich immer mehr nach den Richtlinien entwickelt, die der soziale Liberalismus schon vor dem Krieg zielbewußt gezogen hatte: ein immer straffer organisierter Wirtschafts- und Sozialstaat, der die wichtigen Fragen der Volkswirtschaft durch zentrale Verwaltungsorgane zu regeln sucht.

Die dahinter atmende englische Volkspsyche aber ist sich im wesentlichen gleich geblieben: willensstark, tatsachengierig und tatenfreudig. Eine besondere Weltanschauung verkörpert

im neuen Jahrhundert ihre Eigenart: der Humanismus des Oxforders F. C. S. Schiller — vgl. seinen Humanism 1903 und Studies in Humanism 1907 — und der Pragmatismus des Amerikaners William James — vgl. seine Varieties of Religious Experience (1902), seinen Pragmatism (1907) und A Pluralistic Universe (1909). Beide Lehren zeigen unter sich zahlreiche Berührungsflächen. Beide lehnen den monistischen Systemgedanken ab und sehen ihr Heil in einem weiten Pluralismus, der alles, Sozialismus und Individualismus, Wissen und Religion, in sich zu fassen vermag. Beides sind angelsächsische Denkweisen, antikantische Entwicklungsendglieder des angestammten englischen Empirismus, der Erfahrungslehre eines Berkeley und eines Hume, von Herbart, Fechner und Lotze, von Renouvier und Bergson befruchtet, ein idealistisch beschwingter Utilitarismus, wie ihn zum Teil schon J. S. Mill in späteren Jahren und T. H. Green geahnt hatten. Beide sind ein und derselbe Weltschrei des neuen Jahrhunderts, der das Kriegsgetöse kraftvoll übertönt hat, Urwort des Angelsachsentums und der Zukunft zugleich. William James aber hat ihm in seinem Buch über den Pragmatismus den einschlagenden Ton gegeben. Von ihm ist der Ruf nach England und in alle Welt gedrungen, nachdem er in der Dichtung der Angelsachsen schon vorher zur Form geworden war. Denn was ist er eigentlich? Er ist ein vom Artistischen ins Philosophische verschobener Impressionismus. Wie der Eindruckskünstler sich die Begriffe vom Leibe hält, damit die Impression augenblicksfrisch in ihrer Urkraft auf ihn einströme, so wehrt auch der Pragmatist die im Erlebnis sich herandrängende Idee von sich ab, um in ursprünglicher Beschaulichkeit das neu erfahrene Universum des jeweiligen Moments zu sehen. Er läßt sich nicht irreführen von dem Koordinatensystem der Begriffe, in die wir alle Wahrnehmungen und Erfahrungen eintragen, ist er sich doch wohl bewußt, daß die Verstandeskategorien nur schlaue Maßnahmen des menschlichen Denkens sind, um der Unruhe zu entgehen, in die uns der unaufhörliche Strom der Empfindungen versetzt. Der Pragmatist ist demnach nicht Realist, sondern Nominalist, nicht Rationalist, sondern Empiriker, nicht Intellektualist, sondern Voluntarist, nicht Monist, sondern Pluralist, nicht Universalist, sondern Individualist. Er sucht geradezu die Unruhe, die der Realist und der Rationalist in den kategorischen Fesseln der Notwendigkeit zum Stillstand bringen möchten. Seine Welt ist ein Reich der Gefahren, der tausend und abertausend Möglichkeiten, in die der Mensch kampf- und abenteuerfroh sich hineinstürzt. Seine Welt ist nie fertig, ist nie einzig oder ganz, gibt sich uns in jedem Augenblick des Handelns als eine Möglichkeit abwechselnder Vielheiten zu erkennen, wandert nicht einem, sondern vielen Zielen zu, macht und schafft sich beständig, ist stets eine werdende Menge des Neuen, Möglichen, „Zufälligen", schiebt addierend immer Weiteres an sich heran, ohne je eine feste Endsumme zu erreichen. Dieses stets Neue, Zufällige heißt Freiheit. In ihr steigen und sinken in dramatischem Aufspiel die Werte. Das Böse wandelt neben dem Guten. Ich selber trete mitspielend in das Riesendrama ein; denn aus der Tiefe schreit es in mir: „Ich will." Ich fühle, daß das Wesen dieser sich stets neuschaffenden gefahrvollen Welt auch von mir abhängt, und daß mein Glaube sie heiterer und fester gestalten kann; denn in ihr schlummert die Möglichkeit, gut zu werden. Was ich deshalb erringe, ist für das Universum erkämpft. Meine Siege sind Weltsiege, meine Niederlagen kosmische Katastrophen. Mit mir kämpfen gegen das Böse in treuer Kameradschaft alle Guten. Mit mir kämpft auch Gott, die Persönlichkeit, die sich vom Chaos der Naturen abhebt, ein geistiges, in der Zeit lebendes, endliches Wesen, mächtig, aber nicht allmächtig, wissend, aber nicht allwissend, das meiner Weltschau größere Weite und Menschlichkeit verleiht, das jeden Augenblick neue Entschlüsse faßt, so daß der Weg des Alls sich immer wieder zu gabeln beginnt. Durch Glauben stärke ich Gott und vertiefe seine Einwirkung auf die Welt. Dieser Gott,

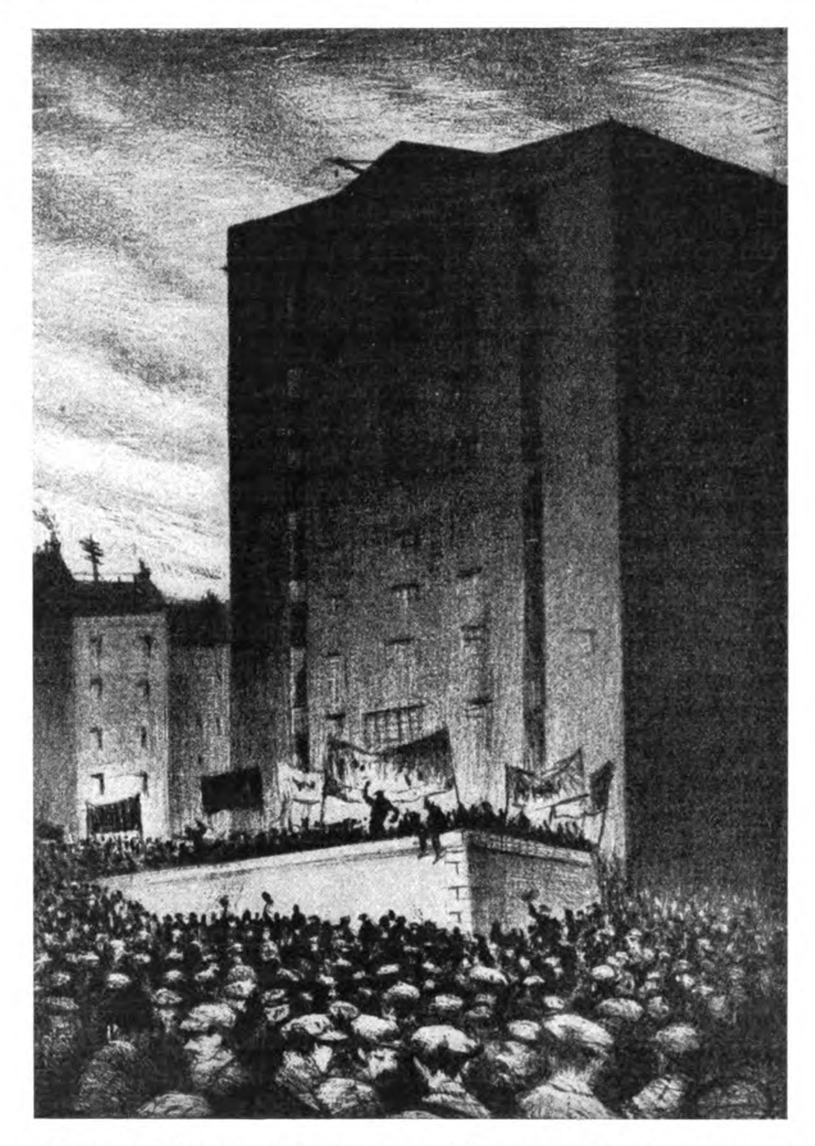


Abb. 193. Versammlung der ausständigen Eisenbahner auf Tower Hill in London 1919. Zeichnung von C. R. W. Nevinson.
(Aus „Londoners Then and Now", Studio, London 1920.)

mein Helfer und Freund, umhüllt mich mit Sturm- und Gefahrluft; denn er ist auch ein großer Forderer. Nicht der Schläfer kann ihn befriedigen, nur der Kämpfer und Täter, dem im Erlebnis alles zur Wahrheit wird, die für ihn wieder ein neues Mittel zur Handlung ist. Bist du ein Wahrheitsucher, so beschäftige dich nie mit dem Unpraktischen. Denn wahr ist nur, was sozial nützlich, was praktisch, was wirksam, was dein Benehmen — conduct! — beeinflußt, was zu Erfahrungen führt, die zu erreichen der Mühe lohnt, was, aus der Dunkelkammer der Seele ins Dickicht des Lebens hinausgetragen, ins hellste Licht ausbricht.

Pragmatismus! Lange bevor dieses Wort geprägt wurde, war sich der Angelsachse triebmäßig bewußt, daß die Vorgänge des Lebens nicht die des Verstandes sind, daß individuelle

Erfahrungen mehr taugen als festgehämmerte Systeme, daß die sichtbaren Einzeldinge wichtiger sind als das unsichtbare Ganze, daß das Konkrete sich nicht durch das Abstrakte erklären läßt, daß die Gegensätze nebeneinander leben müssen: Gut und Böse, Gott und Satan, Wissen und Glauben, Naturkenntnis und Mystik, Individualismus und Sozialismus. Der pluralistische Pragmatismus ist der weite, Kompromisse umschließende Ring, der als Philosophie dem englischen Gemüt eine fast unbegrenzte Abenteuerwildnis offen läßt. Er ist ein Vergangenheitsspiegel, aus dem die verklärten Seher von gestern uns anblicken: Swedenborg, Burke, Blake, Coleridge, Carlyle, Whitman, Matthew Arnold, Clough, T. H. Green, aber auch ebensogut Denker wie J. S. Mill, Darwin, Huxley, Samuel Butler. Er ist ein Gegenwartsspiegel, der uns das geistige Leben von heute, in seiner Vielheit strahlend, zurückwirft: vorab den Tatsachensinn, den Vorwärtsdrang und die Tüchtigkeitsbegeisterung des Angelsachsentums im neuen Jahrhundert, die „Eugenics", die auf eine bewußte Verbesserung der Rasse ausgehen, um so die menschliche Energiefreude steigern zu können, die Gartenstadtbewegung, diese in Tätigkeit umgesetzte Naturfreude, den Willenskult und die Lebenskraftlehre eines Bernard Shaw, die Intuition und den Panvitalismus eines Bergson, der jedes Lebewesen als ein Sammelbecken unvorhergesehener Handlungsmöglichkeiten betrachtet, den modernen Demokratismus in Natur und Menschheit, die religiöse Erfahrungsphilosophie eines Frederick Myers, der über die Brücke des Tatsächlichen in die Unsterblichkeit wandeln möchte, den Spiritismus, der die Lebensessenzen als individuelle stoffliche und stofflose Realitäten in Raum und Zeit zerstreut sieht, die Lehre des Physikers Oliver Lodge von der Erhaltung des persönlichen Wertes, die nach ihm nur ein besonderer Fall des allgemeinen Gesetzes ist, daß im Weltall nichts verloren geht, das zu erhalten der Mühe wert ist, der wie James glaubt, daß jedes Menschheitsstreben Weltallsstreben ist, und — die ganze zeitgenössische Literatur. Wieviel unbewußter Pragmatismus liegt hier verborgen: in der neuen Abenteuer- und Wirklichkeitsepik, in Henleys, Kiplings, Masefields und Gibsons Kraftpoesie, in der ganzen Romandichtung der letzten Generation, in der pluralistisch denkenden May Sinclair, die nebenbei zwei Bücher über den Idealismus geschrieben hat, in Hugh Walpole, dessen Roman Fortitude als das zeitgenössische Epos der neuen Tatenlehre gelten kann. Am auffallendsten aber äußert sich der Pragmatismus in zwei bekannten literarischen Gegenfüßlern, in G. K. Chesterton und H. G. Wells. Zwischen sie und die Ichanbeter der neunziger Jahre schiebt sich ein Dichter und Prophet, der mit dem Anbruch des neuen Jahrhunderts eigenartige Botschaften in die Welt hinausruft, die den Gedanken des Pragmatismus bald anziehen, bald wild von sich stoßen: John Davidson (1857—1909) in seinen sog. Vermächtnissen (The Testament of a Vivisector, 1901; The Testament of a Man Forbid, 1901; The Testament of an Empire Builder, 1902; The Testament of a Prime Minister, 1904; The Testament of John Davidson, 1908). Das letzte ist das wichtigste. Die im Menschen vollbewußt gewordene Weltallerregung ringt hier nach Ausdruck. Aber immer weiter von unserer Zeit weg saust Davidsons Geist durch die Unendlichkeit dahin, so daß seine fremdartigen Rufe uns immer schwächer erreichen. Aus dem Über-Ichtum der Jahrhundertneige kam er daher. Aber er schreit Ibsen und Nietzsche nieder. „Der Engländer ist der Übermensch, und die Geschichte Englands ist die Geschichte der Evolution." Mit dem Pragmatisten glaubt er, daß die Erscheinung die Welt sei und daß die Begrifflichkeit uns den Wirklichkeitsblick versperre. Dreißig Jahrhunderte haben die erdrückende Last ihrer Literatur auf eure Schultern gebürdet. Schüttelt sie ab, steht aufrecht und betrachtet die Dinge (T. of a Man forbid 10). „Es gibt keine andere Welt, keinen Geist, kein mystisches Hinter-dem-Schleier" (T. of J. D. 28). Mit dem Pragmatisten sieht er alle Bewertung im

Menschen begründet, der für ihn Ewigkeitsbewußtsein ist. Das Weltall zerschwirrt sich ihm in die Atome, die Gefäße des Ewigkeitsstoffes. Auf Umwegen gelangen wir von hier — über Bertrand Russel, den Atomisten, den zahlreiche Fäden mit William James verbinden — zum Pragmatismus zurück. Dann aber kommt die Abschwenkung. Denn Davidson ist Monist, der alles kosmologisch vom Stoff und vom Uratom ableitet. „Die Zeit", so fährt er weiter, „ist nur ein Gauklerkniff der Sonne und des Mondes. Es gibt nur den Stoff, der das Unendliche, und den Raum, der die Ewigkeit ist, die wir selber sind." Aus dem Äther evolvierte sich das Atom, das durch chemische Zuchtwahl Wasser-, Stick- und Sauerstoff zur Basis des Lebens machte und durch natürliche Zuchtwahl nach geologischen Perioden zu Frauen und Männern gelangte. So ist jetzt der Stoff — nach dem Blitz mit seinen elektrischen Gegenpolen, dem ersten Ringen des Stoffes nach Selbstbewußtsein — in uns höchster Ekstase und höchsten Wissens fähig. Wir selber sind bewußte Ewigkeit. So singt John Davidson in verworrenen Dichtungen, die gelegentlich von Schönheit durchleuchtet sind. Weithin späht sein Seherauge. Die Blumenpracht der heutigen Weltvielheit sieht er freiwillig zurückwachsen ins urstoffliche All-Einzige: And I behold the period of Time, When Memory shall devolve and Knowledge lapse Wanting a subject, and the willing earth Leap to the bosom of the sun to be Pure flame once more in a new time begun.

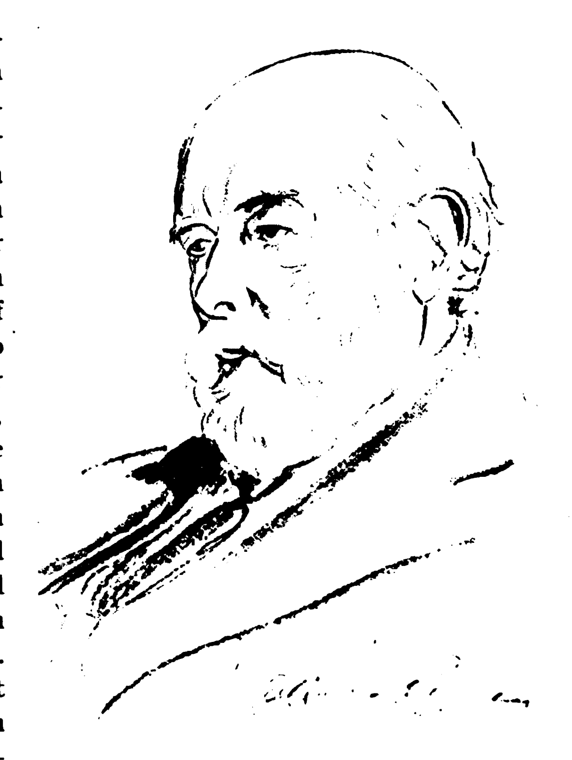


Abb. 194. Oliver Lodge. Nach einer Zeichnung von Walter Tittle.

Bei G. K. Chesterton (geboren 1874), diesem glänzenden Verteidiger christlicher Orthodoxie — Heretics (1908), Orthodoxy (1908), Tremendous Trifles (1909) —, ist der pluralistisch pragmatistische Lebensausblick triebmäßig unbewußt. Die ganze Welt, das Leben, selbst das Christentum und seine Ethik ist für ihn ein Paradoxon, ein Bündel von Widersprüchen, weil es mystisch, d. h. praktisch ist. Ziehst du einen einzigen Stab aus dem Bündel heraus, um ihn in seiner Absonderung als Richtlinie zu gebrauchen, dann wandelst du in den Wahnsinn hinein. Die Wirklichkeit, Gott und die Ethik sind viel zu verwickelt, um monistisch formuliert werden zu können. Deshalb ist das Symbol des Christentums nicht die rationalistisch in sich geschlossene Kugel, sondern das in Widersprüchen auseinander strebende Kreuz. (Dieses Gleichnis ist der epische Grundplan zu seinem Roman The Ball and the Cross.) Deshalb greift das Christentum zur Idee der Dreieinigkeit, in der alle Seelentypen, in der Wunder und Gesetz, Übersinnlichkeit und Natur in Freiheit sich versöhnen können. An diese Lebenslehre klammert der Engländer sich an, weil sie von ihm nicht Verstehen, sondern Handeln im Sinne des Lebens verlangt, weil sie triebmäßig nur praktische Wahrheiten erfaßt und wie das Kind und der Pragmatist die Erscheinung der Dinge als Wirklichkeit hinnimmt, weil sie sich weigert, das



Abb. 195. G. K. Chesterton in der Karikatur von G. Cohen. (Aus Bookman 1912.)

vielgestaltige Leben in die starren Verstandesformeln hineinzudrücken. Denn Philosophie ist nicht Wahrheit und Gesundheit, sondern der Anfang der Torheit, die den Menschen zum Schema macht und so seines eigentlichen Wesens beraubt. Wehe dem Verstand, wenn er die Religion zerstört, wenn er unsere alten Gefühlsbilder zertrümmert, die vielleicht nicht mehr der wirklichen Ordnung der Dinge entsprechen. Denn wir brauchen sie zum Handeln. Der Glaube an den freien Willen, an die Liebe, an Patriotismus und Religion reißt uns aufwärts in diesem gefahrvollen Leben, das eine ewige Krise ist, das uns immer wieder vor Kreuzwegen stehen sieht. Diese praktische Mystik Chestertons, in großen Zügen betrachtet, was ist sie anderes als Pluralismus, Anti-Intellektualismus und Pragmatismus in tollkühn springende Paradoxa und auseinander funkelnde Antithesen zerschleudert! Auf diesen Denkhöhen stößt der Orthodoxe auf den Ketzer, Chesterton auf H. G. Wells, der sich auf seinen späteren Ideenabenteuern immer weiter in die Regionen des Pragmatismus verliert. Bewußt wendet er diese Philosophie in seinen letzten Werken an. Er ist Leser und Mitarbeiter der Zeitschrift Mind, in der F. C. S. Schiller seine neue Lehre entwickelt. In The New Macchiavelli (1911) setzt er sich Remington gleich, dem Nominalisten, der im Gegensatz zu den Baileys, den Realisten, die Wirklichkeit nicht in das Prokrustesbett der Worte und Begriffe streckt oder preßt und dadurch verstümmelt und mordet, der vielmehr als kühner Abenteurer sich in das Herz des Lebens, in den Fluß der Empfindungen stürzt. Immer wieder erscheint bei Wells das Leben als das große Abenteuer — am deutlichsten in seinem Research Magnificent (1915) — und der Kampf gegen das selbstische Böse als die große Kameradschaft aller Guten auf der Welt, deren Ringen Gott in seiner mächtigen und gewaltigen Weise unterstützt, Gott, unser Verbündeter, der Persönliche, Endliche, auf allen Seiten von Natur und Notwendigkeit Umgebene. So klingt das Werk dieses ehrgeizigen Dichters, der das ganze Gegenwartsleben in allen seinen physischen und geistigen Kräften zur Erzählung ausfalten will, in eine Weltlehre aus, die Individualismus, Sozialismus, Naturwisschenschaft und Mystik in sich vereinigt.

LITERATURANGABEN UND ANMERKUNGEN ZU XXXII BIS XXXIV.

XXXII. Die Geschichte Englands seit 1880, pragmatisch und kulturell, behandeln: G. P. Gooch, History of our Time (Home University Library Nr. 23); die Periode 1885—1911 auf 34 Seiten knapp dargestellt; Justin Mc Carthy, A History of our Own Times from 1880 to the Accession of King Edward VII., 1907; R. H. Gretton, A Modern History of the English People, Bd. I, 1880—1898, Bd. II, 1899—1910, 1913 (kulturhistorisch wichtig).

Eine Darstellung des modernen Englands als Ganzen gibt W. Dibelius, England, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1923, 2 Bde. (Dieses Werk konnte vom Verfasser nicht mehr berücksichtigt werden.) Bibliographisch immer noch wertvoll ist H. Spies, Das moderne England, Straßburg 1911. Ferner Cazamian, L'Angleterre Moderne, Paris 1911; C. F. G. Masterman, The Condition of England 1909; Gilbert Slater, The Making of Modern England 1914. Sehr anregend sind die Bücher des Norwegers G. F. Steffen, In der Fünfmillionenstadt, Stuttgart 1895 (länger als „Aus dem Modernen England" 1895 erschienen).

Die Arbeiterfrage und den Sozialismus behandeln: A. Métin, Le Socialisme en Angleterre, Paris 1897; Sidney and Beatrice Webb, A History of Trade Unionism, 1920 (wichtig); Edouard Guyot, Le Socialisme de l'Angleterre contemporaine, Paris, Alcan 1913; M. Beer, A History of British Socialism, Bd. II, 1920 (wichtig).

Die englische Sozialpolitik behandeln: H. A. Walter, Die neuere englische Sozialpolitik, München (Oldenbourg) 1914; Edouard Guyot, L'Angleterre, sa politique intérieure, Paris (Delagrave) 1917.

S. 291: Fred Archer, s. E. M. Humphries, The Life of F. A., edited by Lord A. Grosvenor (Hutchinson) 1923. — S. 292: Viktorias goldenes Jubiläum. Zur lockeren Orientierung vgl. Herbert Maxwell, Sixty Years a Queen (mit reichem Illustrationsmaterial) 1907. — S. 292: Sinkende Geburtsziffer usw. Daily Mail Year Book 1912, S. 80—83; S. Webb, The Decline in the Birth Rate (Fabian Tracts 126). — S. 293: Ausländische Kapitalien 93 Mill. Pfund für 1909—1910 (D. M. Y. B. 1913, 252). — S. 293: Landwirtschaftl. Bevölkerung (D. M. Y. B. 192, 73). Niedergang der Landwirtschaft: E. N. Bennett, Problems of Village Life (Home University Library); F. E. Green, A History of the Agricultural Labourer from 1870 to 1920, 1920; G. Bourne, A Farmer's Life (Cape) 1922. Kleinhandel usw.: Vgl. J. A. Hobson, The Disappearance of the Little Man (D. M. Y. B. 1907, 5—8).

S. 297: W. Booth, In Darkest England, vgl. die geniale Besprechung des Buches von Francis Thompson (Works, ed. Meynell III, 52—63). — S. 298: Arbeitslosigkeit, Zahlen in D. M. Y. B. 1910, 60—61. — S. 298: Slum und Schwitzindustrien: E. Schultze, Die geistige Hebung der Volksmassen in England; Derselbe, Volksbildung und Volkswohlfahrt in England, München (Oldenbourg) 1912; Fabian Tracts 130: B. L. Hutchins, Home Work and Sweating, Causes and Remedies, 140: Hylton Dale, Child Labour under Capitalism. Eine Flut von Tatsachen gibt der Report from the Select Committee on Home Work, His Majesty's Stationary Office, London 1908. — S. 299: Ladenangestellte usw., vgl. Report of the Truck Committee, ebenda 1908. — S. 303: Geschichte der Fabian Society: Tract 41 (B. Shaw, The F. S., its early history); E. Pease, History of the F. S., London (Nash) 1916. — S. 303: W. Stuart, Keir Hardie, a biography, London (Cassel) 1921. — S. 304: Labour Party, vgl. R. Macdonald, The Socialist Movement (Home University Library 10, Williams and Norgate, Oxford). — S. 305: Privat- und Gemeindesozialismus vgl. Artikel „Copartnership, Labour" in Encyclopaedia of Industrialism, London (Nelson); Sidney Webb, English Local Government, London (Longmans) 1922. Über George Cadbury: A. H. Gardiner, The Life of G. C. 1923. S. 307: Mrs. Humphry Ward, vgl. ihre Erinnerungen: A Writer's Recollections, London (Collins) 1918. Über Mrs. H. W.: J. S. Walters, Mrs. H. W., London (Kegan Paul) 1912, J. Exner, Mrs. H. W.'s Tendenzromane, Diss. Breslau 1912; Stephen Gwynn, Mrs. H. W., London (Nisbet) 1917; J. P. Trevelyan, H. W. 1923.

S. 309: Heilsarmee, s. Harold Begbie, W. Booth, Founder of the Salvation Army, 2 Bde., London (Macmillan) 1920. — Liturgie, s. Report from the Ritual Commission 1906 (Cd. 3040). Über Broad Church Party s. O. Baumgarten, Rel. u. Kirchl. Leben in England, Leipzig 1922, 52—61 „der breitkirchliche Typus". — S. 310: Sozialkirchen, s. A. Métin, a. a. O. Kap. 4. — S. 310: Universitätsniederlassungen, s. E. Schultze, Volksbildung usw., Gertrud Toynbee, Reminiscences of Joseph and A. Toynbee, 1910; Canon Barnett, His Life, Work and Friends, By his wife, London (Murray) 1922. Walter Besant, East London, London 1901. — S. 311: T. H. Green, R. L. Nettleship, Memoir of T. H. G., London 1906. Ernest Barker, Political Thought in England 1915. — S. 312: M. Arnold 1883 in seinem Vortrag „Literature and Science" (gedruckt in „Discourses in America", 1885).

S. 314: Spiritismus, Max Dessoir, Jenseits der Seele, 1917; T. K. Österreich, Der Okkultismus im modernen Weltbild, 1921; Myers' Human Personality (1903) jetzt in gekürzter Form, London (Longmans) 1920. — S. 315: Theosophie, A. P. Sinnett, Early Days of Theosophy in Europe, London (Theosophical Publishing House) 1923. — Mrs. Annie Besant, An Autobiography, London (Fisher Unwin) 1893 (4. Neudruck 1917). — S. 316: Edward Carpenter, Tom Swan, E. C., The man and his message, 1. Aufl., London 1910, Neudruck 1922; E. Lewis, E. C., an exposition and an appreciation, London (Methuen) 1915. — S. 318: Übersinnlichkeit im modernen Roman, Dorothy Scarborough, The Supernatural in Modern

English Fiction, New York (Putnam) 1917. — S. 319: Hall Caines „laute" Schreibart in O. Wildes Decay of Lying.

XXXIII. Die lauten neunziger Jahre. Geschichte, s. oben unter XXXII. Dazu: Holbrook Jackson, The Eighteen Nineties, a review of art ideas at the close of the 19th century, London (Grant Richards) 1913, Kultur- und Literaturgeschichte; G. F. Steffen, England als Weltmacht und Kulturstaat, Stuttgart 1902. — S. 322: Frau in der modernen englischen Literatur: Léonie Villard, La femme anglaise et son évolution, Paris (Didier) 1920. — S. 324: Cecil Rhodes: Basil Williams, C. R., London (Constable) 1921. — S. 327: Aesthetentum. Seine Geschichte: Walter Hamilton, The Aesthetic Movement in England, London 1882. — S. 329: Oscar Wilde: Stuart Mason, A Bibliography of O. W., London (Werner Laurie) 1914 (wichtig); R. H. Sherard, Life of O. W., London (Werner Laurie) 1906; Derselbe, The Real O. W., ebenda 1915; Frank Harris, O. W., His Life and Confessions, London 1914; Lord Alfred Douglas, O. W. and Myself, London (John Long) 1913; Arthur Ransome, O. W., A critical Study, London (M. Seeken) 1912, billige Ausg. Methuen 1913; Ph. Aronstein, O. W., sein Leben und Lebenswerk, Deutsche Bibliothek, Berlin 1922. — S. 331: Salomé, vgl. Quellen Reimarus, Stoffgeschichte der S.-Dichtung, neue Ausgabe, Leipzig (O. Wigand) 1913; F. K. Brass, O. W.'s Salomé, eine kritische Quellenstudie; Diss. Münster 1913. — S. 332: Beardsley, Early Work, with a prefatory note by H. C. Murillier, London (J. Lane) 1911. — Ergänzung zu XXXIII: W. B. Murdoch, The Renaissance of the Eighteen Nineties (o. J.).

XXXIV. Das neue Jahrhundert. Geschichte: J. R. Raynes, The Pageant of England 1900—1920, A Journalist's Log of Twenty Remarkable Years, London, The Swarthmore Press 1920, 2 Bde. Einstellung vor dem Kriege: H. G. Wells, An Englishman looks at the World 1914; G. F. Steffen, Die Demokratie in England. Einige Beobachtungen im neuen Jahrhundert und ein Renaissanceepilog, Diederichs, Jena 1911. — Einstellung nach dem Kriege: C. F. G. Masterman, England after War, London (Hodder and Stoughton) 1922. Im übrigen s. oben Angaben zu XXXII, ferner Hermann Levy, Die englische Wirtschaft, Teubner, Leipzig 1922. — S. 336: Pragmatismus, Jean Wahl, Les philosophies pluralistes d'Angleterre et d'Amérique, Paris (F. Alcan) 1920 (sehr gut); Viscount Haldane, The Philosophy of Humanism and other Subjects, London (Murray) 1922; E. Leroux, Le Pragmatisme américain et anglais, Paris 1923.

XXXV. DER ENGLISCHE ROMAN SEIT 1880 IM ÜBERBLICK.

Wir nehmen die Fäden wieder auf, die wir am Ende des 26. Kapitels fallen gelassen haben. Was wir dort an Romangattungen der Neuzeit zuwachsen sahen, strebt ungehindert über die Schwelle der achtziger Jahre weiter: der realistische Sittenroman mit psychologischem Einschlag, der soziale Tendenzroman, der Weltanschauungsroman, der Heimatroman, der exotische Roman, der historische Roman, der Übersinnlichkeitsroman. Sie alle bewegen sich zwischen den Polen des Realistischen und Romantischen. Nun liegt es in der Natur literarischer Entwicklung, daß Gattungen sich erschöpfen und wieder verjüngen müssen, entweder von innen heraus oder durch Angleichung an die neuen Wendungen im Welt- und Gesellschaftsgeschehen oder auch im belebenden Odem fremdliterarischer Einflüsse. So hat der soziale Roman durch das sorgsame Achten auf die Zeichen der Zeit sich immer wieder verjüngen können. Walter Besant ist ein bezeichnendes Beispiel dafür (s. oben, S. 307). So haben sich mit dem Gang der Wissenschaft, der Naturphilosophie, der Soziologie und der Metaphysik die Ziele für den ehrgeizigen Weltanschauungsroman immer wieder verschoben. Als ernsthafte Vertreterin dieser Gattung haben wir Mrs. Humphry Ward (s. oben, S. 312) kennengelernt. Anspruchsvoller als sie in Ziel und Gebärde ist Marie Corelli (gest. 1924), die bei innerer Seichtheit durch eine titanische Wirkungsmache Hunderttausende von ahnungslosen Lesern berückt hat. Hier handelt es sich nicht so sehr um eine formale als um eine stoffliche Verjüngung. Aber auch die innere Form des Romans zerspielt sich leicht und muß ihr Dasein in einem kräftigen Andersstreben zu verlängern suchen. Der englische Roman — aller Gattungen — sucht das neue innere Leben spendende Licht in einer sinnlichen Vertiefung, Erweiterung und Verfeinerung des Wirklichkeitsbildes. Alles Gegenständliche will der Dichter künstlerisch fassen. Selbst

den nüchternsten Tatsachen des Lebens will er ein ihnen innewohnendes Wesensstarkes abhorchen, um es über die Brücke der Wortkunst in den Bereich des ästhetischen Genusses zu schleppen. Der Ursprung dieser sinnlichen Feinkunst ist in der englischen einheimischen Überlieferung zu suchen, vorab in George Eliots beziehungsreicher Kleinmalerei. Ihr hat Thomas Hardy, durch Meredith halbwegs begleitet, eine gewaltige Steigerung gegeben in seinem Natursensualismus, dessen Wesen eigentlich erst im neuen Jahrhundert verstanden und auf alle Gebiete der Lebensdarstellung ausgedehnt wurde. Hardy hatte — unter bedeutenden Vorbehalten allerdings — Sympathien für den französischen Naturalismus, der sich auf die wissenschaftliche Beherrschung der Wirklichkeit stützt. Wie jener forderte auch er unbedingte Naturwahrheit und innere Aufrichtigkeit. Dieser Forderung suchte von sich aus eine ganze Reihe von Dichtern nachzuleben, Arthur Morrison, Somerset Maugham, Pett Ridge, Edwin Pugh und auch Israel Zangwill, die unabhängig von französischen Einflüssen einen bodenständigen englischen Naturalismus zu schnell verwelkender Blüte trieben. Daneben blieben aber die literarischen Bestrebungen Frankreichs nicht unbeachtet. Hier war zwischen 1850 und 1890 eine lebendige Wirklichkeitskunst in den zwei Spielarten des Naturalismus und des Impressionismus emporgediehen. Der Naturalismus — Daudet, Zola, Maupassant — stützte sich mit wissenschaftlicher Genauigkeit auf das methodisch gesammelte „Menschheitsdokument", das zum künstlerischen Aufbau die nötigen Steine lieferte. Stofflich verlegte sich der Naturalismus aus lauter Angst vor Schönfärberei auf die Wiedergabe des körperlichen, moralischen und sozialen Elends des Proletariats in dessen sinnlich-tierischen Seite, auf die Schilderung der Atmosphäre des Krankenhauses und des Operationssaales. Formell hatte er eine starke Neigung zum Stilleben und zur malerischen Technik. Der Impressionismus — voran die Gebrüder de Goncourt — beugte sich dem Befehl des frischen Augenblicksbildes, das im eigens dazu gewählten, den Eindruck allein richtig treffenden Wort wiedergegeben werden sollte. Beide Spielarten waren Abkömmlinge des streng sachlichen, wissenschaftlich deterministischen Realismus eines Flaubert, der aber als stolzer Nurkünstler über dem Wahrheitsstreben die hohe Aufgabe der Kunst nicht vergaß und die Wortschönheit zur obersten Forderung erhob. An der ästhetischen Seite des französischen Realismus ist das literarische England zunächst verständnislos vorbeigegangen. Man glaubte ganz im Sinne dieser Gattung zu wirken, wenn man die trübsten Schlupfwinkel des Menschentums in den düstersten Farben in die Romankapitel hineinpinselte. George Moore ahmte in seinen englischen

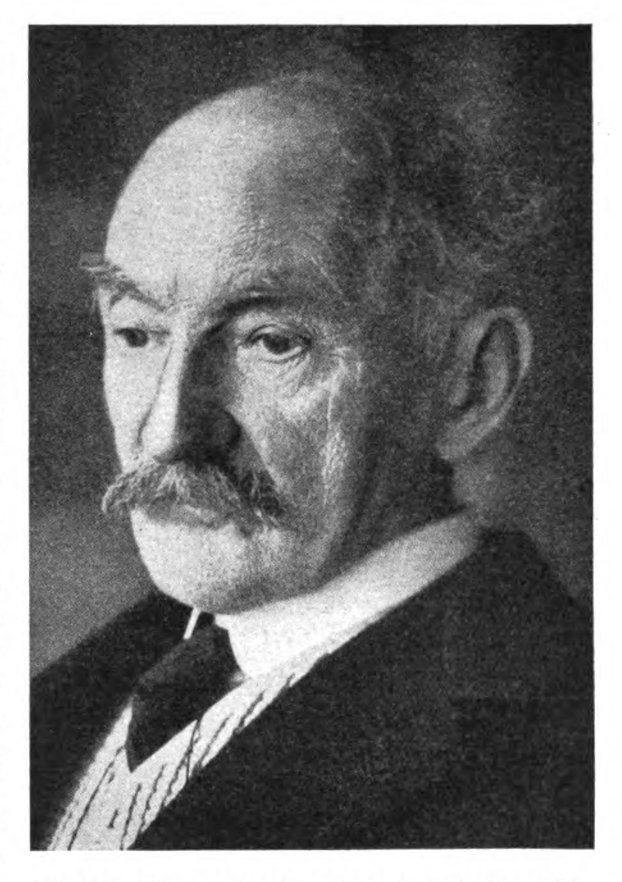


Abb. 196. Thomas Hardy. Nach einer Photographie.
(Aus Bookman 1921.)

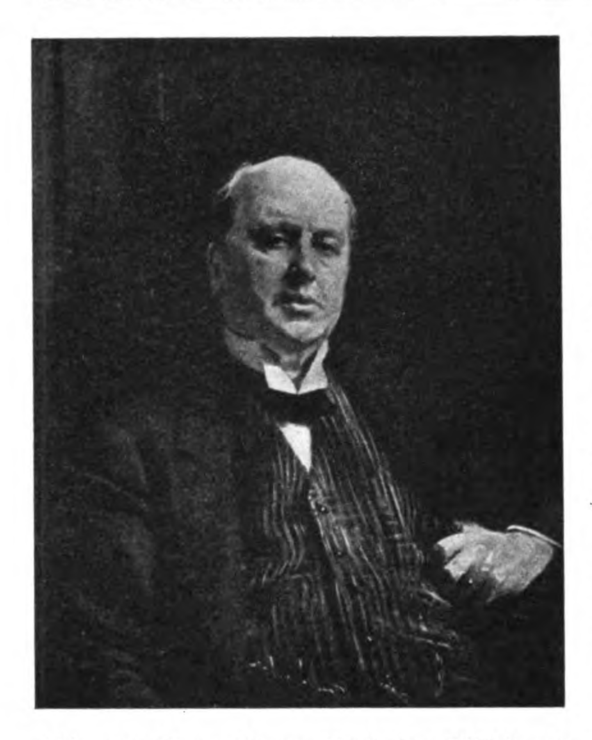


Abb. 197. Henry James. Nach dem Bildnis von Sargent. London, National-Portrait-Gallery.

Experimentalromanen Emile Zola nach. Hubert Crackanthorpe und George Egerton folgten Maupassants Spuren, aber mehr stofflich als formell. Wie weit George Gissing mit französischen Einflüssen durchsetzt wurde, steht noch nicht fest. Auf alle Fälle war das erste englische Experiment mißlungen und hatte besten Falles nur die Wirkung, daß man jetzt vom französischen Naturalismus als einer unsittlichen Literaturgattung zu sprechen begann. Das Experiment mußte wiederholt werden. Das geschah später um die Jahrhundertwende, als man in richtiger Erkenntnis der Schönheiten des französischen Realismus auf Maupassant und vor allen Dingen auf Flaubert zurückgriff. Bei diesen beiden Meistern sind Joseph Conrad und Arnold Bennett in die strenge Schule gegangen. Der französische Impressionismus aber hat im englischen Roman nur wenig Spuren hinterlassen. Die Versdichter allerdings waren ihm nicht abhold. Durch sie gedieh neben dem französischen ein bodenständiger Impressionismus, der sich bis zur heutigen Stunde in den amerikanischen „Imagists" in wilden Zuckungen ergeht. In der Prosa aber kommt dem Impressionismus am nächsten Rudyard Kipling, der diese Stilart unabhängig von sich aus geprägt hat. Während nun in den siebziger und achtziger Jahren die Wortkunst des französischen Realismus für das literarische England ein verschlossenes Buch blieb, war ein junger, noch lernender Dichter, der wie Walter Pater einen stark ausgeprägten Sinn für Klang und Rhythmus hatte, damit beschäftigt, der unverstandenen, fremden realistischen Gattung die Stilgeheimnisse abzulauschen, um sie nachher auf die romantische Abart des übersinnlichen und Abenteuerromans anzuwenden: Robert Louis Stevenson. Durch ihn entstanden die Zwitterformen des romantischen Realismus und der realistischen Romantik, deren Kräfte in der Epik nach allen Richtungen auszubrechen begannen. Dichter wie Maurice Hewlett fingen bei der Abenteuerromantik an und wanderten dann in die Realistik und Meredithsche Psychologie hinüber, um nur zwischenhinein alte Erinnerungen leuchten zu lassen. Joseph Conrads Epik, die allem Anschein nach Stevensons Kunst weiterführte, gab sich bald zu erkennen als ein Stück jener gegenseitigen Durchhellung von Fernromantik und Fernrealismus, die auch Rudyard Kipling zeitweise erstrebte. H. G. Wells' Utopien und Romanzen, die kurz nach Stevensons Tode immer mehr Leser zu fesseln begannen, wirkten romantisch durch den Zauber einer geschickt und hemmungslos entwickelten soziologischen Trigonometrie, die den späteren Verfasser sozialer und politischer Romane ahnen ließ. Schneller als man glaubte, war die Epik zu einer psychologisch eingestellten Wirklichkeitskunst geworden. Hier mögen die Russen Richtung gebend gewirkt haben. Tolstois Romane waren ja schon in den achtziger Jahren in französischen Übersetzungen nach England gelangt. Turgenieff hat im folgenden Dezennium wenigstens bei einem, bei George Gissing, Spuren hinterlassen. Die

englische Romanpsyche konnte aber von den Russen nicht eher erreicht werden, als bis der Amerikaner Henry James (1843—1916) der psychologischen Betrachtungsweise eine neue interessante Wendung gegeben hatte. Damit war der Weg geebnet für das russische Experiment, das ungefähr in die Jahre 1912—1918 hineinfällt. Wie hat Hugh Walpole sich abgemüht, englische Nüchternheiten mit slawischer Mystik zu durchglühen! Henry James hatte — mit dem Roman What Maisie Knew 1898 beginnend — zwischen den Leser und den Ablauf des Geschehens das Gestell der psychologischen Ausblicke — wie stellt sich dem A, dem B, dem C die Sache dar? — hineingeschoben. Jetzt wird das Lebensganze in individuelle, farbenwechselnde Seelenabbilder zerschlagen. Ein Verfahren, das nicht unbedingt neu war. Wilkie Collins hatte es in seiner Woman in White, Stevenson in seinem Dr. Jekyll und seinem Master of Ballantrae angedeutet. Damit kam die epische Standpunktteleskopie auf, die einen Joseph Conrad und einen Hugh Walpole ergötzt, die in einfacherer Aufmachung auch John Galsworthy angelockt hat. James ist noch in anderer Richtung tonangebend geworden. Er hat das Hinüberwachsen des ruhigen, selbstsichern viktorianischen in das unruhige, alles zersetzende georgische Zeitalter zum Gehalt seines spätern Romanwerkes gemacht. Damit hat er der jüngsten kritisch neurealistischen Schule das große Thema gestellt.

Welches ist nun seit 1880 die Ablösung der Führerschaft unter den soeben gekennzeichneten Romangattungen? Ende der siebziger Jahre teilen sich zwei Typen in die Hegemonie: der verwässerte Sittenroman mit seinem ewigen Teelöffelgeklirr und der durch Wilkie Collins großgezogene übersinnliche Roman. In den achtziger Jahren ist der erste Typ innerlich erschöpft und zerfällt. Der übersinnliche Roman aber findet in dem erwachenden Spiritismus jener Tage stärkende Nahrung. Die ihm günstige Modeströmung läßt ihn äußerlich Triumphe feiern. Hervorragende Talente wie J. H. Shorthouse und R. L. Stevenson machen gelegentlich mit und erhöhen sein Ansehen. Ihm wird der Rang streitig gemacht durch den sozialsentimentalen Roman eines Walter Besant, den sozialreformerischen Tendenzroman einer Mrs. H. Ward und den sozialnaturalistischen Roman eines George Gissing. Beide Gattungen, den übersinnlichen und den sozialen Roman, haben wir in ihren kulturgeschichtlichen Zusammenhängen schon behandelt (s. oben, S. 318 und S. 307). Ende der achtziger Jahre drängt sich der romantische Abenteuerroman vor, den R. L. Stevenson schon seit 1883 mit großem Erfolg pflegt. Es bildet sich eine Stevensonschule, aber zu einer romantischen Renaissance kommt es nicht. Gegen das Jahrhundertende versandet die Bewegung. Neben ihr haben während der neunziger Jahre der bodenständige sowie der französisch gefärbte Naturalismus und der Heimat- und Fernroman das Haupt gereckt. Die zweite Hälfte des Dezenniums beherrscht Kipling mit seinem Weltreichsimpressionismus. Unterdessen hat sich unter Henry James' Einfluß die psychologisch-analytische Betrachtung wieder durchgesetzt. Auch Stevensonschüler schwenken in die neue Moderichtung ein, hatte doch ihr großer Meister selber in seinem Fragment The Weir of Hermiston den Anfang damit gemacht. In dieser Richtung wandeln fast alle namhaften älteren Künstler wie Hewlett, wie Joseph Conrad und Israel Zangwill in ihren späteren Jahren. In dieser Richtung wandeln auch unter den Jüngern Miß May Sinclair, die an die Brontës anknüpft, Rebecca West, Katherine Mansfield, Dorothy Richardson, die die weibliche Psyche und Erotik immer rücksichtsloser, tiefer, greller und schärfer durchleuchten, und James Joyce, der Seelenreflexe und Gegenreflexe bis ins Unendliche aufzufangen sucht. Mit dem neuen Jahrhundert hat sich allgemein der kritisch zersetzende Geist des Romans bemächtigt, um an alle Feinorgane des großen Gesellschaftskörpers die prüfende Seelensonde zu legen. So tragen tausend Hände die Steine herbei, aus denen eine riesenhafte kollektive

Gesellschaftssatire aufgebaut wird, die die Umrisse des großangelegten „Lebensromans“ annimmt, den Samuel Butlers postumes The Way of All Flesh 1903 zur Mode gemacht hatte. Wie dort so spielt sich auch hier die Überwindung der alten Zeit durch die neue vor unsern Augen ab. Zwei Dichtergenerationen beschäftigt der Riesenbau: Galsworthy, H. G. Wells, Arnold Bennett und dann wieder Hugh Walpole, Compton Mackenzie, Gilbert Cannan, J. D. Beresford, Frank Swinnerton, W. L. George, Oliver Onions und der alle Probleme mordende D. H. Lawrence.

So verläuft der Gang der Hegemonien. Wir wollen jetzt — mit Ausnahme der schon behandelten spiritistischen und sozialen Spielarten — die verschiedenen Richtungen in zeitlicher Abfolge betrachten, wobei wir beim Abenteuer- und Wirklichkeitsroman die jeweils führende Gestalt vorausschicken. Wir fangen deshalb mit R. L. Stevenson an.

XXXVI. R. L. STEVENSON.

Robert Louis Stevensons Dichtung spricht von Überkraft und Übermut; sein Leben aber ist ein langer Kampf um den Preis der Gesundheit, den er nie erringt. Denn die tückische Lungenschwindsucht hält ihn schon früh in ihren Klauen. Im vierundvierzigsten Lebensjahr erlag er ihr. Schon früh trieb es den Stärkung Suchenden in die freie Luft, der Sonne entgegen, nach Frankreich, wo er die Oise in einem Indianeranboot hinabruderte — vgl. An Inland Voyage —, nach den Sevennen, die er, von einem Packesel begleitet, gleich einem Zigeuner durchstreifte, nach Kalifornien, in die nebelfreie Höhenluft von Davos, nach der Riviera und der Südsee. Dennoch war sein Leben äußerlich ereignisarm, innerlich aber um so reicher. Weit tut es sich uns auf in den zahlreichen Briefen, die er hinterlassen — vier Bände liegen vor — und in der Biographie, die Graham Balfour, sein Vetter mütterlicherseits, für uns geschrieben hat.

R. L. Stevenson wurde am 13. November 1850 zu Edinburg geboren als Sohn des Thomas Stevenson, des Leuchtturmbauers. Diesen Beruf sollte auch der Sohn ergreifen. So sehen wir ihn denn 1867 auf der Hochschule seiner Vaterstadt technischen Studien obliegen, die er aber vier Jahre später mit der Jurisprudenz vertauschte. Bald darauf wurde er als Anwalt zugelassen. Aber der Hang zur Schriftstellerei war schon längst da. Er verdrängte alles andere. Nicht unter Technikern, sondern unter Künstlern und Dichtern — bei W. E. Henley, Andrew Lang, Edmund Gosse und Meredith — fühlte er sich zu Hause. Damals weilte er meistens in Frankreich, bald in Paris, in Fontainebleau, bald in Monastier, Nemours, Cernay la Ville, bald in der berühmten Künstlerkolonie von Barbizon, bald in Grez. Als er von seiner Flußrudertour nach Grez zurückkehrte (1876), fand er eine Dame, Mrs. Osbourne, mit ihren zwei Kindern, einem Knaben und einem Mädchen, vor. Sie war aus Kalifornien, wo sie ihr Eheglück in die Brüche gehen sah, nach Frankreich gekommen, um ihren Kindern eine gute Erziehung zu sichern. In sie verliebte sich Stevenson auf den ersten Blick. Und als sie später nach ihrer Heimat zurückkehrte, um dort die Ehescheidung herbeizuführen, da folgte er ihr nach und ließ sich 1880 mit ihr trauen. In einer verlassenen, verseuchten Minenstadt, 50 Meilen nördlich von San Francisco, verbrachte er mit ihr gesundheitsgefährliche Flitterwochen, deren Erinnerungen in seinem Buch The Silverado Squatters (1883) weiterleben. Von nun an wechselte der Standort immer wieder: Edinburg, London, Paris, Davos, Schottland, Riviera, Bournemouth. Mit dem Tode seines Vaters (1887) riß das letzte Band, das ihn an die Heimat gefesselt hatte. Jetzt zog er mit Mutter und Familie nach Amerika, lebte vorübergehend im Adirondackgebirge am Saranac-See, unternahm eine zweijährige Südseereise, bis er schließlich — 1890 — auf der Samoainsel Upolu festen Fuß faßte. Hier lebte er auf seinem Besitztum Vailima, d. h. Fünfstromland, die letzten vier Jahre seines Daseins dahin, von den Eingeborenen verehrt, die ihrem geliebten „Tusitala“, dem „Geschichtenschreiber“, jeden Wunsch von den Augen ablasen. Als er am 4. Dezember 1894 unerwartet vom Schlagfluß dahingerafft wurde, war unter den Samoanern des Schluchzens und Trauerns kein Ende. Sie überschütteten den Sarg mit bunten Blumen und trugen ihn den langen jähen Weg hinan, den die Häuptlinge einst mit eigener Hand durch den

dichten Urwald dem Dichter zu Diensten gebahnt hatten, hinauf zum Gipfel des Berges, zu Stevensons Lieblingsruheplatz. Hier gaben sie ihn der Erde wieder, wo fortan auf Häuptlings Geheiß keine Feuerwaffe getragen, kein Tier noch Singvogel getötet werden darf, damit die befiederten Sänger ihre Lieder, die einst Tusitala so sehr geliebt, dort ungestört weitersingen können.



Abb. 198. Das Haus des John Knox, ein romantischer Winkel in Stevensons Vaterstadt. (Aus Bookman 1913.)

Robert Louis Stevensons Gesamtwerk ist ein buntscheckiges Kartenbild von Essais, Reisebeschreibungen, Novellen, Romanen, symbolisch-allegorischen Erzählungen, lyrischen Gedichten, Dramen und Briefen. Mit der Darstellung der wilden Bohême, an die Überlieferung des George Borrow anknüpfend, hat er begonnen. Davon sprechen seine Sammelbände: An Inland Voyage (1878) und Travels with a Donkey (1879). Landschafts- und Erlebnisspiegelungen und ästhetisch-kritische Tiefblicke finden ihren Niederschlag in den drei Bändchen Edinburgh: Picturesque Notes (1879), Virginibus Puerisque (1881) und Familiar Studies (1882) — deren Einzelnummern schon vorher in Zeitschriften erschienen waren —, traumartige Märchen- und Wunschmotive ihre allegorische Umwertung in den ersten novellistischen Versuchen: New Arabian Nights (1878) mit dem Suicide Club, The Rajah's Diamond, A Lodging for the Night, Providence and the Guitar als Hauptmomenten, denen er später in More New Arabian Nights (1885) eine Fortsetzung gibt. Inzwischen kommt 1881—1882 in der Zeitschrift Young Folk Stevensons großer Abenteuerroman Treasure Island heraus, der als Buch (1883) eine gewaltige Verbreitung findet. In weniger als zwölf Jahren folgen nacheinander — um nur die wichtigsten Romane zu nennen —: Prince Otto 1885, Kidnapped 1886, The Black Arrow 1888, The Master of Ballantrae 1889, Catriona 1893 (die Fortsetzung von Kidnapped), The Ebb Tide 1894. Dazwischen liegen die feine Essaisammlung Memories and Portraits 1887, die Novelletten The Merry Men and other Tales and Fables (1887) mit dem schaurigen Markheim, die Beschreibungen Across the Plains 1892, die Erzählungen Island Nights' Entertainments 1893 und — das symbolisch-allegorische Märchen Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1886), Stevensons stärkster Schlager, das dem damaligen Hang nach Übersinnlichkeit entgegenkommt (s. oben S. 321). Dr. Jekyll wird in Leitartikeln religiöser Zeitschriften besprochen, auf der Kanzel erwähnt und von Leuten gelesen, die sonst nie zu Romanen greifen. Binnen sechs Monaten werden nahezu 40000 Exemplare verkauft. Am Schluß der kurzen Dichterlaufbahn ragen mächtig empor die beiden Fragmente Weir of Hermiston 1896 und St. Ives 1898.

In der verwirrenden Mannigfaltigkeit einer lebendigen Weltenfülle, in den zahllosen Gestalten — Kindern, Cockneys, Piraten, Verbrechern, Abenteurern und Puritanern —, die Ste-

venson an uns vorüberschreiten läßt, erkennen wir selbst unter finsterer Maske den lächelnden Dichter, dessen angenehme Gegenwart wir fühlen, dem wir unsere Zuneigung nicht versagen können, fließt doch unaufhörlich ein eigenartiger Zauber von ihm zu uns herüber. Diese Zuneigung macht manchen Leser blind für die Kunstmängel dieses Schotten, der — dem Aussehen nach ein Pole, wie er selber spöttelnd gesteht — ein fast südliches Temperament besaß. Seine Rede war von lebhaften Handbewegungen begleitet. Liebe, Zorn, Entrüstung durchglühten ihn und brachen in Bilder aus. Witz, Humor, Pathos, romantische, tragische, pittoreske Wesensart, strenges Urteil, weiser Ratschlag und toller Scherz kamen und gingen bei ihm in rasender Eile, stets zum harmonischen Ganzen die Fäden schlagend. Ideen und Gefühle durchjagten ihn dramatisch bewegt. Sie stürmten von außen auf ihn ein. Sie wehten herüber aus dem Land der Erinnerung als frisch gebliebene Emotionen, Empfindungen und Erlebnisse. Hier liegt die Stärke seines künstlerischen Gedächtnisses, dem es an dem epischen Reichtum eines Walter Scott gebrach. Seine dramatische Gefühlskinetik spielte sich äußerlich aus in einer hastigen Energie, der unausbleiblich die jeweilige Erschöpfung folgte. Tätigkeit und Ermüdung, die beiden polarischen Willenserscheinungen, die Stevensons Erzählungskunst so lebendig zur Anschauung bringt! Die kinetische Grundnote seines Gemütes bestimmt ihn denn auch schon von vornherein zum romantischen Fabulisten.

Wie ist Stevensons *Romantik*, die eine bewußte Kampfansage an den Realismus seiner Zeit sein wollte, zu verstehen? Er hat sich über sein Künstlertum in Wort und Schrift so häufig geäußert, daß uns die Beantwortung dieser Frage dadurch wesentlich erleichtert wird. Seine Kraft und Lebenslust, die in den Rhythmus der Neunzigerjahre so hübsch einfällt (s. oben S. 328), holt sich weichen Gestaltungsstoff aus der Fülle des historisch fiktiven Geschehens der handlungsfreudigen Epik eines Walter Scott, eines Alexandre Dumas und der zum Teil heute vergessenen Jugendromandichter Fenimore Cooper, Ballantyne, Mayne Reid und Kingston. Aber hier wählt seine flinke Hand nur das wuchtig Hastige, Bewegungsschwangere, die Kleinware der Geschichte, Guerillakrieg, Zweikampf; dazu Reise, Entführung, Verfolgung, Meuterei, Schiffbruch, Gefängnisflucht, Intrige, Verkleidung. Das ist die Romantik der Bewegung, die Kraft in der fremdartigen, dem Alltäglichen abgekehrten Erscheinungsform, die auf der Gefühlsskala des Lesers nur ganz bestimmte Tasten fest anschlägt: Furcht, Bangen, Neugierde, helle Freude. Aber das Gefühlsspiel selber verlangt eine technische Meisterschaft, die Stevenson von Dumas, Cooper und wohl auch Poe erlernt hat. Kunstgerecht setzt er im richtigen Moment Spieler und Gegenspieler ein, handhabt Zielannäherung, Retardierung, Knotenschürzung und Lösung. Und das Ganze peitscht er durch in epischer Gedrängtheit. Ihm ist es unbegreiflich, wie man eine Erzählung in einen Dreibänderoman zerstrecken kann. „Eine Unmenge von Dingen geschieht hier — (in Prinz Otto) —, aber ein einziger Band wird das Ganze mühelos verschlingen.“ Er hütet sich vor Scotts epischer Breite. Er wählt den dramatischen Sprung der künstlerischen Abkürzung. Entzückt griff der Leser zu diesen Büchern, die nicht Geduld, sondern Ungeduld bei ihm voraussetzten.

Dazu kommt etwas anderes: die real impressionistischen Leuchtpunkte, auf die die Handlung in ihren Sprungreihen den hüpfenden Fuß setzt. Denn Stevensons Romantik eignet ein starkes Landschafts- und Wirklichkeitsgefühl. Er nennt das — in A Gossip on Romance — Umstandspoesie, the poetry of circumstance. Er glaubt, daß gewissen Örtlichkeiten ungesagte romantische Erzählungen eingebettet liegen, die nur warten, bis der Zauberer kommt, um ihnen durch seine Vision der Möglichkeiten die Zunge zu lösen. Feuchte Gärten schreien nach Mord, alte Häuser nach Gespenstern, öde Küsten nach Schiffbruch, geschlossene grüne, alte Fenster-



Abb. 199. Robert Louis Stevenson. Nach einer Plakette von St. Gaudens.

läden nach einem Roman. Ihrem Verlangen gibt der Künstler in der Epik die Erfüllung und stillt damit nicht nur seine eigene, sondern auch unsere Sehnsucht; denn in unserm Geiste schlummerte die Erzählung unerweckt und stumm schon längst. Jetzt erwacht sie und wird in uns zum Schauspiel, zur leuchtenden Sichtbarwerdung der Seele eines Dinges, einer Landschaft, eines Stadtwinkels, einer zerfallenden Hütte. Das ist die Romantik der Dinge, die durch Dichters Kraft in Epik zersprudelt. So ist — Stevensons Zeugnis gemäß — die Novellette The Merry Men mit ihrer Fabel und ihren Gestalten der Atmosphäre einer Insel an der Westküste Schottlands entstiegen als Ausdruck des Gefühls, den der Anblick dieser Küste in ihm erweckte. Diese „Romantik der Dinge" erklärt uns vieles in Stevensons Kunst, erklärt uns den Gefühlswert, der bei ihm den unbedeutendsten kleinsten Gegenständen anzuhaften scheint, den Knütteln und Pistolen der Abenteurer, der Seemannskiste, die Billy Bones im Wirtshaus zum Admiral Benbow zurückließ, der hölzernen Krücke, die der Schurke Silver lichtbestrahlt durch die Luft schleudert. Nach Willen und Belieben umhaucht Stevenson diese toten Dinge mit der Magik des Geheimnisvollen, bis sie sich schließlich in übersinnlicher Lebendigkeit zu regen beginnen, wie der „schwarze Fleck" in der Schatzinsel, das Geheimzeichen der Piraten, das denjenigen femt, in dessen Hand es gedrückt wird, oder der „schwarze Pfeil" — im gleichnamigen Roman —, der wie ein deus ex machina in kritischen Momenten dahergesaust

I think now, this 5th or 6th of April 1873, that I can see my future life. I think it will run stiller and stiller year by year; a very quiet, desultorily studious existence. If God only gives me tolerable health, I think now I shall be very happy; work and science calm the mind and stop gnawing in the brain; and as I am glad to say that I do now recognise that I shall never be a great man, I may set myself peacefully on a smaller journey; not without hope of coming to the inn before nightfall.

O dass mein Leben
Nach diesem Ziel ein ewig wandeln sey!

Desiderata

I Good-Health
II 2 to 3 hundred a year.
III O du lieber Gott, friends!

AMEN

Robert Louis Stevenson

Abb. 200. Stevensons Schrift. Eine autobiographische Notiz. (Aus Bookman Extra-Nummer 1913.)

kommt. Umhauchung des Realen! Romantischer Realismus!

Aber auch ebensooft realistische Romantik! Stevenson verrät eine wilde Neigung zu haarsträubenden Situationen und grotesken Gestalten, die aus Traumland und Märchenwelt in eine von dem Dichter mit lauten Farben gepinselte Wirklichkeit hereinwandern. Bekannt ist uns schon, daß ihn die menschliche Doppelnatur öfters beschäftigte. Aber ein Traum mußte ihm zur kühnen Linienführung eines entsprechenden Motivs verhelfen. So ist Dr. Jekyll and Mr. Hyde entstanden (s. oben S. 321). Ihm ging Markheim voraus. In einsamer Kammer sitzt der Mörder. Da schleichen Tritte die Treppe herauf, die Türklinke sinkt, und herein tritt sein eignes Selbst. Noch haarsträubender ist die Scheintodszene, die sich am Schluß des Master of Ballantrae abspielt. Der von seinen Feinden verfolgte Junker läßt sich in der Verzweiflung wie ein indischer Fakir im Urwald begraben, um sich eine Woche später nach Verzug der Gefahr von seinem indischen Diener wieder zum Leben erwecken zu lassen. Die Stunde ist da. Sein Todfeind, der eigene Bruder, wohnt der Ausgrabung bei. Schrecklicher Anblick! Rohe Männer schluchzen. Aber die Kälte hat ihr Werk getan. Aller Belebungszauber des Inders hilft nichts. Nur einen Augenblick — als der schon erbleichende Mond immer längere Schatten warf —, fangen auf dem Leichengesicht die Augenlider zu flimmern an. Dann öffnen sie sich ganz, durch den Bart glitzern Zähne, die Stirne verzieht sich in Schmerzensfalten, der Blick fällt auf den Bruder und tötet ihn auf der Stelle. So schließt diese Chronik des rohen hellen Geschehens in geisterhaftem Totengrauen. Solche Kontraste des Real-Irrealen sucht Stevenson. Da schreitet — im Suicide Club — der Shakespearesche Märchenprinz Florizel von Böhmen, ein zweiter Harun al Raschid, durch Londons altbekannte Straßen. Da kriecht durch die modernen Klubzimmer — in derselben Erzählung — die Schaudergestalt des Lahmen, dieses dämonische Wesen aus Knochen und Haut, dem hinter starker Brille in unheimlicher Vergrößerung die fürchterlichsten Augen funkeln. Da naht sich auf der Landstraße vor

dem Gasthaus — in der „Schatzinsel" — mit dem immer lauter werdenden rhythmischen Klopfen seines Stockes die Riesenfigur des Blinden, der in harmloser Singsangfrage vom Wirtsjungen Führung erfleht und dann plötzlich dessen ausgestreckte Hand mit fast übermenschlicher Gewalt wie in einer Schraube festhält. Da ertönt — im „Schwarzen Pfeil" — bei weißem Sonnenglast eine Glocke. Unheimlich ahnungweckend schwebt ihr Klang näher. Ein weißes Gewand schimmert durchs Gebüsch. O Grauen! Ein Aussätziger! Wir müssen schon zu Victor Hugo gehen, um eine solche Gespenstermenschheit durchs helle Tageslicht einer buntlachenden Wirklichkeit wandeln zu sehen.

Die romantische Fabulistik, den romantischen Realismus und die realistische Romantik, diese drei finden wir in stets wechselndem Verhältnis in allen Stevensonschen Werken vor, sowohl in den hübschen Essai- und Erzählungsvignetten als auch in den breiteren Rahmen seiner Abenteuerromane. Dort — in den Kleinstücken — scheint die pittoreske Situationsromantik schon ihre künstlerische Höhe erreicht zu haben. „Das Nachtquartier" und „Vorsehung und die Gitarre" sind wahre Meisterstücke, jenes durch die winterliche Farbenluft, die das Galgenübermenschentum des Dichters Villon bunt umfließt, dieses durch seine malerischen Momentaufnahmen des fahrenden Sängerpaares, des Micawberschen Straßentroubadours und seiner Frau — Stevenson entnahm das Motiv dem Munde eines französischen Mimen — in tragikomischen Pierrot-Attitüden: vor dem Hotel, und singend in der Kneipe und des Nachts unter Landstraßenbäumen. Ein unvergeßliches Bild ist die Spott- und Trotzserenade unter des französischen Polizeikommissars Fenster, ein Stück Meistersängerkomik in leuchtenden Strichen. „Ein Fenster nach dem andern öffnete sich; Streichhölzchen kratzten, Kerzen fingen an zu flackern, aufgedunsene, verschlafene Gesichter guckten ins Sternenlicht hinauf." Andere Erzählungen wiederum glänzen durch ihre geschickte Fabelverflechtung. The Bottle Imp — das Flaschenteufelchen — ist ein Wunschmärchen von solcher Feinarbeit, daß jede verkürzte Nacherzählung in Scherben zerbricht.

Die Romane aber stehen und fallen mit der Fabulistik. Hier hält sich Stevensons Kunst nicht immer auf gleicher Höhe. Vollendet als Erzählung ist die Schatzinsel.

Da fällt kein überflüssiger Schritt, kein überflüssiges Wort. Zum engverschlungenen Wirrwarr verbiegen sich die harten Stahldrähte, um sich nachher in glatte Linienfluchten auszustrecken und uns fühlen zu lassen, daß Handlung mit Handlung von Anfang an kausal verflochten war. Die zwei abwechslungsweise vorwärtstreibenden und rückwärtszuckenden Gefühlskräfte sind hier die Gefahrsfreude und Gefahrsangst. Hier mußte Stevenson bestrebt sein, ein ständiges Wogenrollen von immer neuen Angsterscheinungen in schwarzem Wassertal und von freudigem Sonnenglanz auf schäumender Wellenkante vorzumachen. In diesem Aufundab der Gefühle wirft die Erzählung uns vorwärts: Seemannsgeheimnis, Freibeutertum, Schatzinselfahrt, Mannschaftsverschwörung, Meuterei, Robinson-Crusoe-Insel, Neunzehn gegen Sechs, Kampf ums Blockhaus, Acht gegen Vier, Gefangennahme des Jugendhelden, Überlistung der Piraten, glückliche Rückfahrt der Goldbeladenen. Das Ganze ein lebendiger, wahr gewordener, farbenprächtiger Knabentraum! Die Charaktere dementsprechend im Seelenton ausschließlich auf die beiden schon erwähnten einfachen Gefühlsnoten eingestellt, im Übrigen nur fachmännisch richtige Kleidertracht, lebendurchzitterte Gebärde und lakonischer Seemannsdialekt! Was an Wirkungen damit erreicht werden kann, ist allerdings erreicht worden. Der lange John Silver, der gefährliche Schiffskoch mit der Krücke, auf der er vogelgeschwind vorwärtshüpft, ist von unübertroffener Wirklichkeitsstärke. Die epischen Ausstattungsgegenstände allerdings sind alle auf Borg genommen. Stevenson selber hat lächelnd seine Gläubiger der Reihe nach mit Namen genannt und so den Motivenjägern das Wild weggefangen. Defoe hat John Silver den Papageien geliehen, Marryat, Poe, Washington Irving und Kingsley haben andere Requisiten hergeben müssen. Hier zeigt sich aufs neue, daß es in der Dichtung nicht auf das Was, sondern nur auf das Wie ankommt. Stevensons Buch hat in Tausenden von Lesern, in Staatsmännern, hohen Richtern und nüchternen Kaufleuten den Bubengeist wieder wachgerufen. Sie lasen und lasen und vergaßen zu Bett zu gehen. Die Phantastik der Schatz-

insel wurde ihnen zur Seelenwahrheit und hielt sie gefesselt. Denn haben nicht sie und auch wir mit Jim Hawkins einst Gold gesucht, Räuber geführt, Schiffbruch erlitten, im Kerker geschmachtet, die Hände in Blut getaucht, Scharten ausgewetzt und Unschuld und Tugend befreit?

Die geschlossene Handlungsführung der „Schatzinsel" hat Stevenson später nicht wieder erreicht. Kidnapped, Catriona, The Black Arrow und St. Ives sind episodenhaft zerfahren. In den Einzelmomenten allerdings übertrifft Kidnapped den Erstlingsroman. Alan Brecks und David Balfours Flucht vor den königlichen Rotröcken des 18. Jahrhunderts über schottisches Heide- und Gebirgsland ist ein wirkungsvolles Angstdrama, ihr gefährlicher Sprung auf den Felsen in flußdurchwühlter Tiefschlucht ein strahlender Sammelpunkt von Gefühlsglut und Landschaftspracht. Im „Schwarzen Pfeil" durchwogt ein eigentlicher Handlungsschwall eine mechanisierte Gestaltenwelt mit dem schrecklichen Gloster — Richard III. — im Hintergrund. „Prinz Otto", das Buch der stimmungsvollen Waldmomente, und Catriona verraten die Anfänge einer Abkehr von der ungetrübten Abenteuerfabulistik zur Charakterschilderung, die im Master of Ballantrae immer stärker zur Geltung kommt und im Weir of Hermiston eine bedeutende künstlerische Höhe erreicht. Dort — im Junker von Ballantrae — ist es die alte, Stevenson von jeher fesselnde menschliche Doppelnatur, die sich in die zwei Gestalten der feindlichen Brüder auseinandergeschlagen hat. Der Junker ist das aktive Böse in der äußerlich entzückenden Erscheinung des körperlich und intellektuell vollendeten Kavaliers, sein jüngerer Bruder Henry das leidende Gute im Kleide der Naturungunst. Im beständigen Zusammenprall aber mit dem auf ihn hereinstürmenden Bösen kommt bei ihm die körperliche und seelische Zersetzung. Haßerfüllt sterben beide, Auge in Auge, in dem uns schon bekannten phantastischen Schluß. Stevenson macht hier den interessanten Versuch, uns die Handlung von verschiedenen epischen Standpunkten aus schauen zu lassen. Der größte Teil der Erzählung wird Henrys Sekretär Mackellar in den Mund gelegt. Zwischenhinein kommt der irische Oberst Burke zum Wort. Dieser Tonwechsel wirkt wohltuend. Das lange Burkekapitel — die Chronik von des Junkers Schandtaten auf seinen weiten Weltreisen — erinnert durch den ahnungs- und skrupellosen Schelmenton an Thackerays Barry Lyndon, dessen Schatten Stevenson — mit Gewalt versuchte er, sich ihn vom Leibe zu halten! — trotz aller Umkostümierungskünste nicht bannen kann. Stevensons krönende Gestaltenschöpfung ist der Weir of Hermiston. Heroischer Glanz umfließt den alten Elliot, so groß im Sterben, und seine vier schwarzen Söhne, so wild und ungestüm als Rächer. Über allen aber thront der alte Weir of Hermiston, der Henkerrichter, gescheit, scharfsinnig, gerecht, aber gefühllos, brutal, hart wie Stein, ein Titane, so groß und mächtig, daß er bei allem Schreckhaftem, das von ihm niedersteigt, auch erhaben erscheinen muß. So steht dieses große Romanfragment da in „der Anmut und Weihe der Verstümmelung, die aus den Marmortorsos" der alten Vollender einer anderen Kunst so feierlich zu uns spricht. Hätte er wohl solch hohe Meisterschaft sich bis zu Ende bewahren können? Henry James möchte es fast bezweifeln.

Noch ein Wort über Stevensons Stilkunst! Unwillkürlich denken wir an den Impressionismus. Epischer Schnellauf, von lichtumwobenen Ruhepunkten unterbrochen! Löst sich die Handlung für einen Augenblick in Situationen auf, dann wirft Stevenson gerne bestimmte Lichteffekte hin, in deren Reizen dieser dichterische Rembrandt von jeher geschwelgt hat. Den Laternenträger hat er — in A Plea for Gas Lamps in Virginibus Puerisque — in lauter Feuerzeichen gemalt. Seine eigene Sonne trägt er mit dem Finger an einem Ring mit sich herum. Tag und Nacht umschwingen seine Schritte hin und her, auf und nieder. Stevenson kann das Zucken einer Schwertklinge nicht erwähnen, ohne des Lichtes zu gedenken. „Sein Hirschfänger

fuhr hinauf höher als sein Haupt und blitzte nieder im Sonnenlicht" (Schatzinsel). Das Licht ist bei Stevenson inneres Ausdrucksmittel. „Im Urwalddunst schwimmt die Sonne wie ein silbernes Schillingstück" (Master of B.). Zwei brennende Kerzen auf dem Boden unter reifbedeckten Bäumen in eiskalter Nacht. In ihrem roten Schimmer liegt nach dem Bruderduell die Leiche des Junkers (ebenda). Am stärksten aber wirkt das Licht, wenn Stevenson es in den dramatischen Moment hineinpfeilen kann. „Der Dolch blitzte und senkte sich zweimal. Dann kam ein Stöhnen. Dick stand auf. Der Mann lag regungslos, ins Herz getroffen" (Der Schwarze Pfeil).

XXXVII. DER ABENTEUERROMAN NACH R. L. STEVENSON.

Robert Louis Stevensons Todesjahr (1894) brachte nicht weniger als vier romantische Einschlager: Richard Blackmores Perlycross, Stanley Weymans Under the Red Robe und Lady Rotha — und Anthony Hopes The Prisoner of Zenda. Under the Red Robe war ein spannendes Buch mit Schloßgeheimnis, stummem alten Diener, Kartenspielbetrug, Schwerterklirren und Zweikampf, Sturz von schmalem Steg in die jähe Tiefe, mit der über allem thronenden fesselnden Gestalt des Kardinals Richelieu im „roten Rock". Doch wurde diese Erzählerleistung noch übertrumpft von dem literarischen Ereignis des Jahres, dem Prisoner of Zenda von Anthony Hope, dessen eigentlicher Name A. H. Hawkins ist. Hawkins läßt eine frei erfundene Abenteuerwelt vor unsern Augen erblühen: ein süddeutsches Fürstentum Ruritania, in dessen Mitte der englische Held Rudolf Rassendyll und die ihn liebende Königin Flavia, ein reizvolles Märchengeschöpf, sich bewegen. Am Schlusse hören wir, daß Fritz von Tarlenheim, dem die ganze Erzählung in den Mund gelegt ist, jedes Jahr mit einem Kästchen nach Dresden pilgerte. Darinnen als königliche Liebesbotschaft eine rote Rose und um deren Stiel ein Streifen Papier mit den Worten: Rudolf—Flavia, auf immer! Dieses hübsche Ende glaubte Anthony Hope vier Jahre später weiter ausspinnen zu müssen zu einem neuen Roman: Rupert of Hentzau (1898). Wieder wandert die Rose zum Liebsten. Aber dieses Mal begleitet sie ein ganzer Brief, der unglücklicherweise in die Hände des Schurken Rupert fällt. Nun dreht sich alles um die Frage: Wie können die Getreuen der Königin verhindern, daß der indiskrete Brief ihren Gatten erreicht? List, Komplott, Intrige, aufregender Kampf und romantischer Totschlag halten ihn auf. Der König fällt. Aber im Moment des Sieges wird der Geliebte erschossen. Wie schade! Anthony Hope hat nicht eher geruht, als bis er den entzückenden Helden seines ersten Romans getötet und die märchenliebliche Flavia zu einer aufdringlichen Matrone gemacht hat. Damit sind wir in das zweite Wunderjahr der englischen Abenteuerromantik eingetreten: 1898. Arthur Quiller-Couch bringt Stevensons St. Ives zu Ende, Maurice Hewlett entzückt mit einem Buch von ganz neuem Reiz, The Forest Lovers und Theodore Watts-Dunton macht einer langsam gehäuften Empfindungsspannung Luft in seinem okkulten Zigeunerroman Aylwin. Quiller-Couch (geboren 1863) war kein Unbekannter auf diesem Gebiete. Schatzinselluft hatte ihn magisch durchdrungen. Das zeigte sein Dead Man's Rock (1887), die Wundergeschichte von der Fahrt nach dem großen Rubin in Ceylon. Der Historie entlockte er neuen Zauber in The Splendid Spur 1889, einer Geschichte aus dem Bürgerkrieg, und später noch einmal in Fort Amity (1904), einer Episode aus dem großen Kampf um Canada. Jetzt sehen wir, wie er der Stevensonschen Richtung weiterhelfen will, der er noch im neuen Jahrhundert einen größeren Beitrag steuert, The Adventures of Harry Revel (1903), um von da an immer mehr auf die Charakterstudie zurückzugreifen. Die kräftigste Hilfe kam von

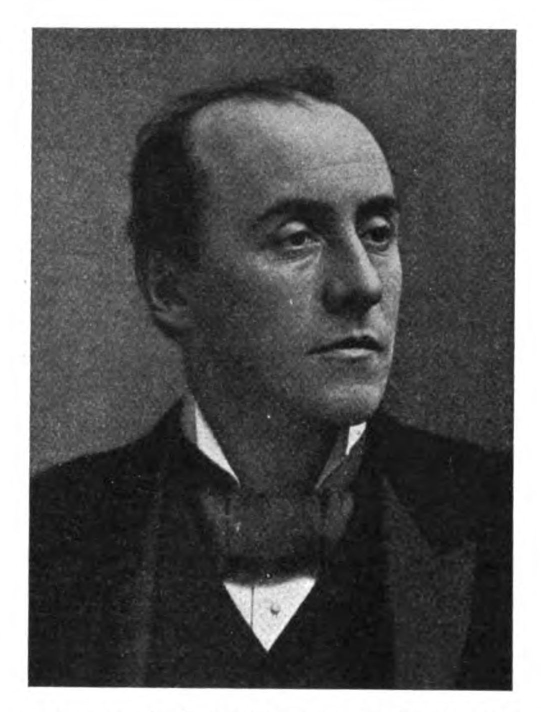


Abb. 201. Anthony Hope. Nach einer Photographie. (Aus Bookman 1901.)

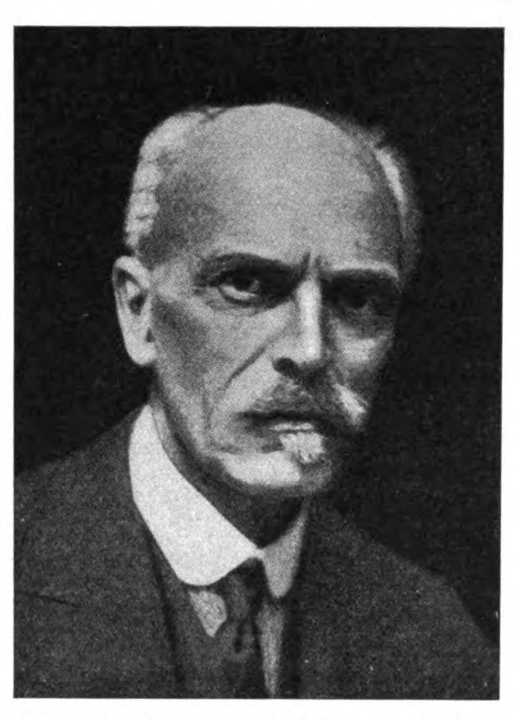


Abb. 202. Maurice Hewlett. Nach einer Photographie. (Aus Bookman 1920.)

Maurice Hewlett (1861—1923). Dieser Lyriker verriet die Gabe der Lichtschau und ihrer Bannung im Wort. Er umglühte hartes Eisen mit Gold. In seinen Forest Lovers eilt zum singenden Takt seines jungen Blutes der Knabe Prosper le Gai in der Septemberpracht westwärts in die Welt hinaus, wird zum Ritter, findet die liebliche Isoult la Desirous, schützt sie in der Not gegen feindliche Mächte, einen grausamen Abt und einen schurkischen Mönch, der der Maid Verderben geschworen hat. Menschen in buntmittelalterlicher Tracht durchwandeln den alten sagenlauschigen Wald von Morgraunt. Meredithscher Glanz umwebt ihn; Liebende finden sich in Waldespracht und unter blauem Himmel. Alles eilt in lebendigster Bewegung an einem farbenreichen Zeithintergrund vorbei, den die Phantasie dieses modernen Malory bis ins kleinste ausmalt. Gelegentlich störend allerdings wirkt der archaïsche Stil mit seinen preziösen und süßlichen Wendungen, die den gelehrten Sammler verraten, der jahrelang die suchenden Hände nach den zierlichen und gezierten Schmuckformen der Literaturen aller Zeiten ausgestreckt hat. Diese Ornamentik glitzert noch blendender in den Little Novels of Italy (1899) — zwischenhinein wieder matter und edler in Richard Yea-and-Nay (1900) —, den New Canterbury Tales (1901) und The Queen's Quair (1904). Die italienischen Novellen sind feinfaserige Neuschöpfungen mittelalterlicher Kleinwelten, von scholastischem Geist und literarischen Erinnerungen an Browning und Addington Symonds durchsetzt. Erfundene Gestalten schauen uns hier an. Ihre Feinporträtierung bekundet eine innere Verwandtschaft mit den Imaginary Portraits des Walter Pater, deren letztes Beispiel, Apollo in Picardy (1893), in Harper's Monthly Magazine erschienen war. Die erste Novelle, Madonna of the Peach Tree, ist eine Doppelnachschöpfung in Paterschem Sinne: mit der Psychologie der Mythenbildung einerseits — das junge Weib Vanna nimmt ungewollt die Züge

der Madonna an, deren Haupt die naiven Veronesergemüter bei jedem neuen Schauen von einem immer breiter strahlenden Heiligenring umkränzt sehen — und andrerseits mit der historisch realen Wiedergabe des Zeitausschnitts, in den die scharf gehauenen Figuren hineingestellt werden. Am besten gezeichnet ist unter diesen Porträten — leiblich und seelisch — das der Maria Stuart in The Queen's Quair. Hewlett ist der romantischen Gattung nicht treu geblieben. Mit The Stooping Lady (1907) kam auch bei ihm die – durch seine Porträtstudien reichlich vorbereitete — Wendung nach dem charakterdarstellenden Roman hin, wo er sich immer mehr als ein Schüler Merediths — er mag sich gegen diese Feststellung wehren so viel er will — entpuppt hat. Diese Wendung liegt auf der entwicklungsbedingten Bahn der zeitgenössischen Prosadichtung. Den Weg mußten alle gehen, die dem neuromantischen Epigonentum entweichen wollten. Stanley Weyman hüllte sich jahrelang in Schweigen. Anthony Hope ging zur kritischen Realepik über. Selbst Quiller-Couch wurde zum Proselyten. Joseph Conrad, der kurz nach Stevensons Tod mit Almayer's Folly (1895) auf den Plan trat, schien auf den ersten Blick Abenteuerzauber auf fernländischem Hintergrund vorzumachen. Aber dieser Zauber ist nur das Äußerliche. Sein wahres Wesen will als die Ausfaltung eines in der Tiefe des Charakters eingebetteten Seelenkeims verstanden sein, der, in die Winzigkeit zusammengerollt, schon alle epischen Möglichkeiten in sich selber enthält. Schon Conrads Erstlingswerk war demnach eine scharfe Abschwenkung in sein Sondergebiet des psychologisch-romantischen Realismus. Die alte Abenteuerromantik aber fand sich im Dezennium Kiplings immer mehr im Mißklang mit der Zeit. Sie hatte sich erstaunlich schnell zur epigonischen Technik verknöchert. Ihr waren die lauten Schreier und Übertreiber, Rider Haggard und Hall Caine, vorausgegangen und hatten die Kunst des Geheimnisvollen und des gefühlumglühten, zeitlich und örtlich Fernhaften ad absurdum geführt. Und wie nun 1898 der überspannte Aylwin des Watts-Dunton hinzukam, da stand die innerliche Erstarrung von Romantik und Übersinnlichkeit klar vor aller Augen. Von einer romantischen „Wiedergeburt" konnte keine Rede sein. (Ein Neu-Romantiker wie J. C. Snaith ist heute ein Fremdling). Diese war den Iren beschieden, deren Drama, Lyrik und Prosadichtung nicht Technik, sondern Hinausdrang eines innern, vom Volksurwillen getragenen seelischen Erlebens und Erinnerns war.



Abb. 203. Sir Arthur Conan Doyle, Schattenriß.
(Aus Bookman 1912.)

Nun liegt es in der Natur des Epigonentums, daß es endlos ist, da die literarischen Bewegungen nie oder nur langsam sterben. Und hier wäre aus der Schar der Endhaften und Endlosen zunächst ein Schriftsteller zu nennen, dessen Name weit über die Grenzen Englands hinaus bekannt geworden ist: Arthur Conan Doyle (geboren 1859). Zur Zeit der kurzfristigen Hochflut der Romantik — um 1894 herum — trat er mit zwei Werken auf den Plan, Rodney Stone (1896) und The Exploits and Adventures of Brigadier Gerard (1896). Jenes ein lebendiges Sittengemälde der ausgelassenen Gesellschaftskreise, die sich um die Person des Prinzregenten scharten — Boxerkampf, Wagenrennen, Stutzertum, laut fluchende Damen und vulgäre Junker —, dieses ein Hineingucken in den Schaukasten derselben Weltfrist durch die Seelenöffnung des unterhaltenden, tapfern, aber eingebildeten französischen Soldaten Gerard, der unter Napoleon gedient hat. Voraus gingen The White Company (1890), das von

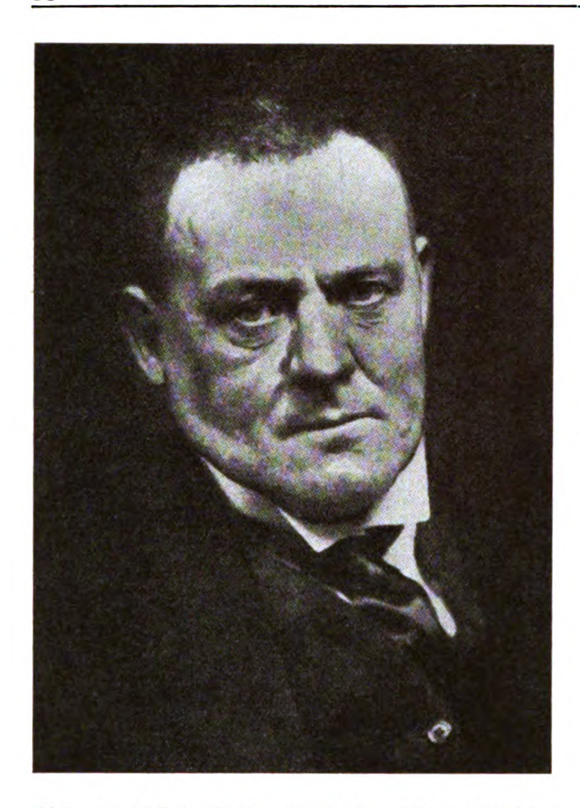


Abb. 204. Hilaire Belloc. Nach einer Photographie.
(Aus Bookman 1915.)

den englischen Bogenschützen des hundertjährigen Kriegs erzählt, und Sir Nigel (1906) mit seinem mittelalterlichen Hintergrund. Die Fabel wird bei Conan Doyle geschickt eingefädelt und das historische Kulissenwerk wirkungsvoll in technischer Gewandtheit aufgemacht. Die Gestalten aber sind bloße Puppen. Immerhin sind diese Leistungen höher einzuschätzen als die ganze Reihe jener Detektivgeschichten, die ihren Urheber weltberühmt gemacht haben: The Sign of Four (1889), The Adventures of Sherlock Holmes (1891), The Memoirs of Sherlock Holmes (1893), The Hound of the Baskervilles (1902), The Return of Sherlock Holmes (1904). Als Medizinstudent hat Conan Doyle von seinem Professor, dem Dr. Bell in Edinburg, die Kunst erlernt, aus scheinbar belanglosen Äußerlichkeiten die verblüffendsten Folgerungen auf Vergangenheit und Charakter eines Patienten zu ziehen. Diese Kunst kam ihm bei den Detektivgeschichten zugute. Zwei große literarische Vorgänger verrieten ihm die epischen Kniffe: Edgar Allan Poe und Emile Gaboriau. Conan Doyles Neuerung ist, beider Methoden miteinander verschmolzen zu haben. Er durchwirkt Poes analytisch intellektuelle Spannung mit Gaboriaus fabulistischer Gefühlsspannung. Sein Sherlock Holmes ist wie Dupin ein scharfer Beobachter und unerbittlicher Analytiker, der im bequemen Lehnstuhl die verwickeltsten Probleme löst. Er ist aber wie Lecoq und Père Tabaret auch ein kraftfreudiger Tatenmensch, der, wenn es gilt einer Spur nachzugehen, keine Gefahren scheut und den schlimmsten Diebswinkel und die verrufenste Opiumhöhle aufsucht. Hier ist die Romantik zu einem mathematischen Können, zu einer kühnen Wahrscheinlichkeitsrechnung geworden. Auf derselben Denkebene bewegen sich auch die „Romanzen“ und Utopien des H. G. Wells; nur daß dieser Abenteurer im Reiche der Biologie und Soziologie sein zappelndes Rechnungsgebilde auf die Fernwand der Zukunft wirft. Mit genauen Maßen geht er an die Arbeit und verlängert mit ihrer Hilfe die Linien der „wirkenden Ursachen“. Deutlich umrissene Neuwelten, realistische Präkonstruktionen entstehen, die Jules Vernes Phantasien als unwirklichen Geistestaumel erscheinen lassen. Die romantische Unbekannte wird hier zusammen mit Realitäten in eine Gleichung eingesetzt, um nachher in der Lösung als überraschender Wirklichkeitswert emporzutauchen. Ein Verfahren, das in schroffem Gegensatz steht zu der in der Literatur immer wieder erprobten romantischen Geisteshaltung, die die Realität der Gegenwart mimenhaft als Bühne betrachtet, dem Leben nur das Gemütvolle entschöpft, die Kultur als Scherz hinnimmt und mit den Riesenstelzen eines philosophischen Landstreichertums überhüpft, während die Sinne durch die Höhengänge der Phantasie schweifen. Der Lebensausblick des Humoristen, der in den Augen der Welt ein Phantast und ein Narr ist, in Wirklichkeit aber der Wahrheit und dem Sinn des Lebens näher wandelt als alle Sitten- und Ver-

standessklaven, weil das Göttliche in ihm das Licht durch die Tränen der Welt hindurch in Regenbogenfarben sieht. Was aus dieser Pierrot-Attitüde zu machen ist, hat Murger in seinen Scènes de la vie de Bohême und R. L. Stevenson in seinem Providence and the Guitar (s. oben S. 351) gezeigt. Auf diesen Pfaden geht im neuen Jahrhundert William J. Locke (geboren 1863), der eine schriftstellerische Berühmtheit erlangt hat, die in keinem Verhältnis zu seiner Kunst steht. Sein Belovèd Vagabond im gleichnamigen Roman (1906), der Sohn eines Basken und einer Irin, ein hochbegabter Architekt, ein entzückender Sprecher, der in den klassischen Sprachen und in der neuesten Philosophie zu Hause ist, stürzt sich aus Liebesgram in das Überzigeunertum, nennt sich Paragot, adoptiert einen scharfsinnigen Londoner Straßenjungen, den er in Frankreich durch die „Hochschule des Universums" führt, liest unterwegs ein plumpes Bauernmädchen, Blanquette, und einen zynisch grinsenden Hund, Narcisse, auf und zieht mit ihnen, zum Tanz aufspielend, von Dorf zu Dorf, von Stadt zu Stadt. Immer wieder wechselt die Bühne: Chambéry, Aix-les-Bains, Budapest, London. In Paris amtet er, Absinth trinkend und Epigramme meißelnd, als philosophischer Diktator im Café Delphine. Aber Paris, Aix, Chambéry sind Märchenland, romantische Bohemia. Vorübergehend zerstiebt der Traum. Paragot findet nach dreizehn Jahren der Trennung seine Geliebte aus hohem englischem Gesellschaftskreise wieder. Entabsinthet, verständigt, ins Futteral der Modetracht zurückgesteckt, wandert er in das graue englische Philisterland hinüber. Aber das Kleid der Respektabilität sitzt ihm zu eng. Ungeduldig zerreißt er es und sinkt zurück in die Romantik des Kabaretts und des Müßiggangs. Schließlich finden wir ihn als glücklichen Gatten der plumpen Blanquette auf einem Bauernhof bei Chartres, wo er wie Voltaires Candide „seinen Garten pflegt". Englischer Witz, gallischer Geist und Rabelaissche Sinnenfreude machen hier innerhalb der Bedingungsgrenzen einer Märchengroteske die tollsten Sprünge. Gerne schauen wir eine Stunde lang zu, aber nicht länger; denn es fehlt das „silberne Lachen" des echten komischen Geistes, der in die Tiefen blickt. Das zeigt jedes neue Buch, das Locke schreibt. Das zeigt Simon the Jester (1910), das Tagebuch eines eleganten Politikers, dem der Arzt eine weitere Lebensspanne von nur sechs Monaten prognostiziert hat und der nun im Todesschatten die drolligsten Abenteuer durchtanzt, bis eine Operation, die sein Leben rettet, ihn der Normalität zurückschenkt. Das zeigt sein dreiundzwanzigster Roman, The Mountebank (1921), der die Schicksale des Andrew Lackaday erzählt, eines englischen Zirkusartisten in Frankreich, der es während des Kriegs bis zum Brigadegeneral bringt und mit dem Frieden das Narrenkleid

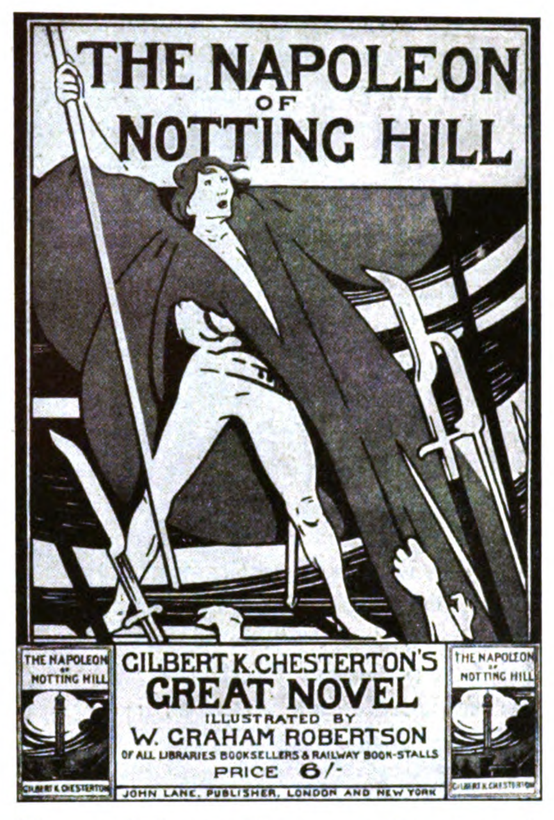


Abb. 205. Plakat zu Chestertons „Napoleon of Notting Hill". (Aus Bookman 1904.)

wieder anziehen muß. Der alte Überzigeuner unter neuer Schellenkappe! Dieses lachende, zügellose Phantasieschweifen verdeckt viel tiefere Welten bei zwei andern Zeitgenossen, deren Namen man gerne in einem Atemzug nennt: G. K. Chesterton und Hilaire Belloc. G. K. Chesterton (geboren 1874) ist ein Verspötter und Zertrümmerer der sichtbaren Seinsbeziehungen, ein Umbieger der Axiome, den die innere Schau einer tieferen, unsichtbaren Dingverflechtung erleuchtet. Seine Weltsicht wird Fleisch in der Gestalt des scheinbar Verrückten, der Gott und der Weisheit näher steht als alle Norm. Chesterton berührt die Wirklichkeit mit dem Zauberstab der Paradoxie und romantisiert sie. Das Ergebnis sind „Phantasien" und Detektivgeschichten, die aber mit H. G. Wells' und Conan Doyles Schöpfungen nichts gemein haben. Denn sie sind nicht Linienverlängerungen, sondern regelloser Hinaustanz in Metaphysik und Zukunft. In seinem Napoleon of Notting Hill (1904) sehen wir im Jahre 1984 ein London durchwimmelt von blauen Pferdeomnibussen, Bürgern mit Hellebarden und in mittelalterlicher Tracht, beherrscht von Königen, die in alphabetischer Reihenfolge gewählt werden. Sein Club of Queer Trades (1905), The Man who was Thursday (1908), The Innocence of Father Brown (1911), The Wisdom of Father Brown (1914) sind ebenso verwickelte wie ergötzliche Unwahrscheinlichkeitsrechnungen. Am nachdenklichsten von allen seinen Romanen stimmt uns The Ball and the Cross (1910) mit seinen Luftschiffahrten, seinen grotesken Streifzügen durch Dickensland, seinen don-quijotischen Zweikämpfen und seinen religiösen Zwiegesprächen, die über jähe Abgründe hinweg von Gegensatz zu Gegensatz die tollkühnsten Augenblicksbrücken schlagen. Durch die zahlreichen Risse dieses schnell spielenden, aber schwer hergenommenen Films flimmert die versteckte Wahrheit hindurch, daß die Unsicherheiten der Religion nichts sind verglichen mit den Irrtümern der Wissenschaft. In Chestertons Epik zerbrechen die Handlungsschritte in Phantasiesprünge. Das Geschehen stockt und läßt statt dessen die Paradoxa ihre vorwärtsdrängenden Stöße geben. So wandeln wir unaufhörlich auf Ideenebenen verschiedenster Höhe. Wie der Denkflug zum epischen Geschehen und das Abschweifen zum entzückenden Selbstzweck werden kann, zeigt das geistvolle Eigengespräch The Path to Rome (1902) von Hilaire Belloc (geboren 1870). Der Dichter — Franzose und Engländer in einer Person — sieht sein gallisches Heimattal wieder und gelobt, hier und jetzt nach Rom zu pilgern. Er zieht auf seiner Landkarte einen geraden Strich vom Ort, wo er steht, nach Rom und folgt der Linie nach, bis er nach Überwindung unendlicher Schwierigkeiten über hohe Bergesrücken, durch Tieftäler und tobende Flüsse hindurch in der ewigen Stadt einzieht. Er wandert, genießt, ermüdet sich, schlummert und träumt und taucht in alle möglichen Unterbewußtseinstiefen. Er sinnt und denkt. Er fühlt den Weltpuls, er sieht in Natur und Stadt und Dorf die sichtbar gewordene heilige römische Kirche — Belloc ist gläubiger Katholik. Das alles erzählt er uns in lieblichem Geplauder. Eine Abenteuerromantik neuester Art!

XXXVIII. THOMAS HARDY.

Thomas Hardy ist aufs innigste mit seiner Heimat Dorsetshire, wo Kelten, Römer, Sachsen und Dänen ihre sichtbaren Spuren hinterlassen haben, verwachsen. Sie ist für ihn der kraftspendende Boden seiner Heimat- und Weltkunst. Verläßt er ihn, um in London umherzuirren, versagt ihm die göttliche Eingebung.

Auf Dorseter Boden haben Hardys Vorfahren seit dem 15. Jahrhundert gelebt. In einer grünumrankten, strohbedeckten kleinen Hütte des winzigen Weilers Higher Bockhampton, wo weder Kirche noch Wirts-



Abb. 206. Thomas Hardys Geburtshaus. Nach einer Zeichnung von Leonard Patten. (Aus Bookman 1915.)

haus, noch Post stand, wurde Thomas am 2. Juni 1840 geboren. „Fern vom Getümmel der Menge!“ Im nahen Dorchester empfing er in der bedenklich heruntergekommenen Elementarschule, die damals nur vier Schüler zählte, seinen ersten Unterricht. Von Jugend an lebte er in trautem Verkehr mit den Bauern, deren Dialekt er sprach. Hier liegt das Geheimnis der unerschöpflichen Fülle seines Heimatwissens. Noch in späten Jahren sehen wir ihn mit der Pfeife im Mund im Dorfwirtshaus bei den Bauern sitzen, deren Gesprächen er lauscht. Hier war Erde und Natur, deren Nahgefühl er auch als Denker nie verlor. Hardy hat es in seiner Jugend mitansehen können, wie seit 1855, da der erste Eisenbahnzug die friedliche Gegend durchpfiff, die alte Ordnung der Dinge langsam, langsamer als anderswo, von der Zivilisation verdrängt wurde. Er erinnert sich noch der Weihnachtsmaskenspiele, des Prangers und des Maitanzes. Dieses ländlich fröhliche Alt-England hat er am besten in den Feinradierungen seiner Kleinerzählungen festgehalten. — Hardy war sechzehn Jahre alt, als es galt, einen Beruf zu ergreifen. Sein Vater, der kleine Bauunternehmer des Ortes, schickte ihn nach Dorchester hinüber in die Lehre des Architekten Hicks, der sich hauptsächlich mit Kirchenbauten befaßte. Der junge Hardy bewährte sich in seiner neuen Beschäftigung, die seinen Sinn für Ordnung und Genauigkeit schärfte. Doch fehlte es ihm an Bildung. Denn er hatte bis jetzt fast nur im Buch der Natur gelesen. Das Schrifttum war ihm fremd. Ein etwas älterer Freund führte ihn in die Geheimnisse des griechischen Dramas ein, das für die Gestaltung seiner späteren Kunst so wichtig werden sollte. Ein Literat las mit ihm zusammen Werke englischer Dichtung. Hardy war geistig weit vorangekommen, als er fünf Jahre später nach London ging, um bei dem bekannten Vertreter der gotischen Richtung, dem berühmten Architekten Sir Arthur Bloomfield seine beruflichen Studien fortzusetzen. Aufmerksam achtete er auf die Zeichen der Zeit. Der damals weithin sich ausspielende Widerstreit zwischen Religion und Wissenschaft wurde auch in seine Seele hineingetragen und endigte für ihn im Freidenkertum. Malerei und Dichtkunst lockten ihn an. Er übte sich im Verse- und Prosaschreiben und empfand immer mehr Geschmack an der Literatur und immer weniger Neigung für seinen Beruf. In diesem Zustand des Zögerns und Wankens verließ er 1867 London, um sich in Weymouth niederzulassen. Mit Widerstreben ging er dem Baugewerbe nach und schrieb nebenbei an einem satirischen Roman, The Poor Man and the Lady. Das fertige Werk schickte er 1868 an die Verlagsanstalt Chapman and Hall, die ihn ihrem Lektor George Meredith zur Begutachtung übergab. Dieser wollte und konnte das Manuskript nicht zur Annahme empfehlen, ließ aber den jungen Mann zu sich kommen und riet ihm an, als erstes Buch einen zugkräftigen Sensationsroman zu liefern. Hardy befolgte den Rat und schrieb Desperate Remedies (1871), „eine Ge-

schichte, die meinen Instinkten ganz fremd war". Damit aber entschied sich sein Schicksal. Er wurde Romanschriftsteller. Er verheiratete sich 1874 mit Miß Emma Lavinia Gifford, zog nach Stourminster-Newton, dann nach Wimborne und 1885 in die Nähe von Dorchester, wo er sich ein eigenes Haus, Max Gate, bauen ließ. In seinen alten Jahren kehrte Hardy der Romanschreiberei plötzlich den Rücken und wandte sich wieder der Versdichtung zu: Wessex Poems 1898. Die Welt achtete nicht darauf. Hardy ließ sich nicht beirren und dichtete weiter: Poems of the Past and Present 1901. Auch hier kaltes Schweigen! Erst das Riesendrama, The Dynasts 1903—1908, zwang zum allgemeinen Nachdenken, zur Wertung und zur Würdigung. Es folgten Time's Laughing Stocks 1909, Satires of Circumstance 1914, Moments of Vision 1917, Collected Poems 1919. — Schon seit Jahren lebte Hardy als Witwer in fast menschenscheuer ländlicher Zurückgezogenheit. Um so überraschender kam 1914 die Nachricht, daß der schon Vierundsiebzigjährige sich mit seiner Sekretärin Florence Dugdale vermählt habe.

Thomas Hardy begann seine schriftstellerische Laufbahn als ein Schüler des damals beliebten Wilkie Collins mit dem Sensationsroman Desperate Remedies (1871). Das bedeutete für ihn insofern eine gute Schulung, als er sich hier die Spannungstechnik aneignen konnte, die auch der sittenschildernde Realist beherrschen muß. Dieses Erstlingswerk war ein bloßer Intrigenroman, eine Novel of Ingenuity, wie Hardy selber lächelnd eine Gattung bezeichnete, in der er sich später gelegentlich auszuruhen pflegte: The Hand of Ethelberta 1876, The Laodicean or the Castle of the Stancys 1881. Diese Romane enthüllen uns ebensowenig den ganzen Hardy wie die sog. Romances and Phantasies — der Ausdruck stammt wiederum vom Dichter selbst —, wo er in künstlichem Handlungslauf und lockerer Motivierung irgendeine „Phantasie", eine ihn reizende Idee, in epische Bewegung setzt: A Pair of Blue Eyes 1873, The Trumpet Major 1880, eine Dorseter Episode aus der Zeit Napoleons, Two on a Tower 1882, The Well-Beloved 1892. Die Nachwelt wird den Namen Thomas Hardy in erster Linie mit den sechs großen Wessexromanen verbinden: dem realistischen Schäferidyll Far from the Madding Crowd 1874, der Heidetragödie The Return of the Native 1878, dem verwirrenden Zufallsdrama The Mayor of Casterbridge 1880, mit seinem immer weiter spinnenden Netz tragischer Überraschungen, deren Keime alle schon von Anfang an in einer unbewußten Missetat, dem Frauenverkauf, verborgen liegen — einem Motiv, das mancher Leser mit Unrecht für eine Unmöglichkeit hält, erzählt uns doch George Roberts, daß er einst in jener Gegend gesehen habe, wie ein Mann seine Frau für 18 Pence verkaufte —, dem Waldepos The Woodlanders 1887 und den beiden deterministischen Schicksalsspielen, Teß of the D'Urbervilles 1891 und Jude the Obscure 1896, zu denen allen das liebliche Under the Greenwood Tree 1872 den Auftakt bildet. In engerem Rahmen, aber in der allergedrängtesten Form tritt uns Hardys Kunst in seinen Erzählungen entgegen: Wessex Tales 1888, A Group of Noble Dames 1891, Life's Little Ironies 1894 — was für Prachtstatuetten werden hier in aller Kürze mit dem novellistischen Kleinmeißel ausgehauen! —, The Waiting Supper and Other Tales 1913. Far from the Madding Crowd ist Hardys erster großer Erfolg. The Return of the Native und the Mayor of Casterbridge ragen als höchste Gipfel seines Könnens empor. Sein beliebtestes Buch aber sind die Woodlanders, deren begrenzende Hecken eine enge ländliche Welt voll Schönheitsreiz und gedämpfter Bitterkeit umblühen, während Teß und Jude als seine letzten Rufe pessimistischer Weltweisheit den Bereich des Romans durchhallen.

„Unter dem grünen Baum" und „Fern vom Getümmel der Menge" lassen uns noch nicht ahnen, was für ein schwarzer Pessimismus hier tief bohrend in ein ländliches Idyll voll Sonnenschein und Humor hineinblickt. Halten wir aber daneben ein ganz frühes Gedicht, wie Hap (1866), dann lüftet sich der Schleier. Der lebenverneinende Zweifler steht da, der in der Menschheit das Abwärtssterben einer hirn- und augenlosen Gottheit erschaut und den Ungeborenen zuruft: schlaft weiter, wenn die Stunde des Werdens euch lockt; hört ihr denn nicht das Stöhnen draußen. Der Pessimismus ist also schon da. Die späteren Werke können nur das eine tun: ihm eine härtere Fassung geben. Der Finger deutet also jetzt schon auf jenes große dramatische Versepos, The Dynasts, hin, das Hardy schrieb, als der Roman als allertiefste Ausdruckgebung ihm zu versagen schien. Hier zeugt er im Worte ein großes Geschehen — das napoleonische Ringen —, als das letzte, das Riesensymbol seiner Kunst. Der bewußtseins- und erkenntnislose „immanente Wille" strebt unwiderstehlich vorwärts über die Erde, ein riesiges Fädengeflechte, dessen unzählige Nerven gleich den Willenssträngen eines unbewußt arbeitenden



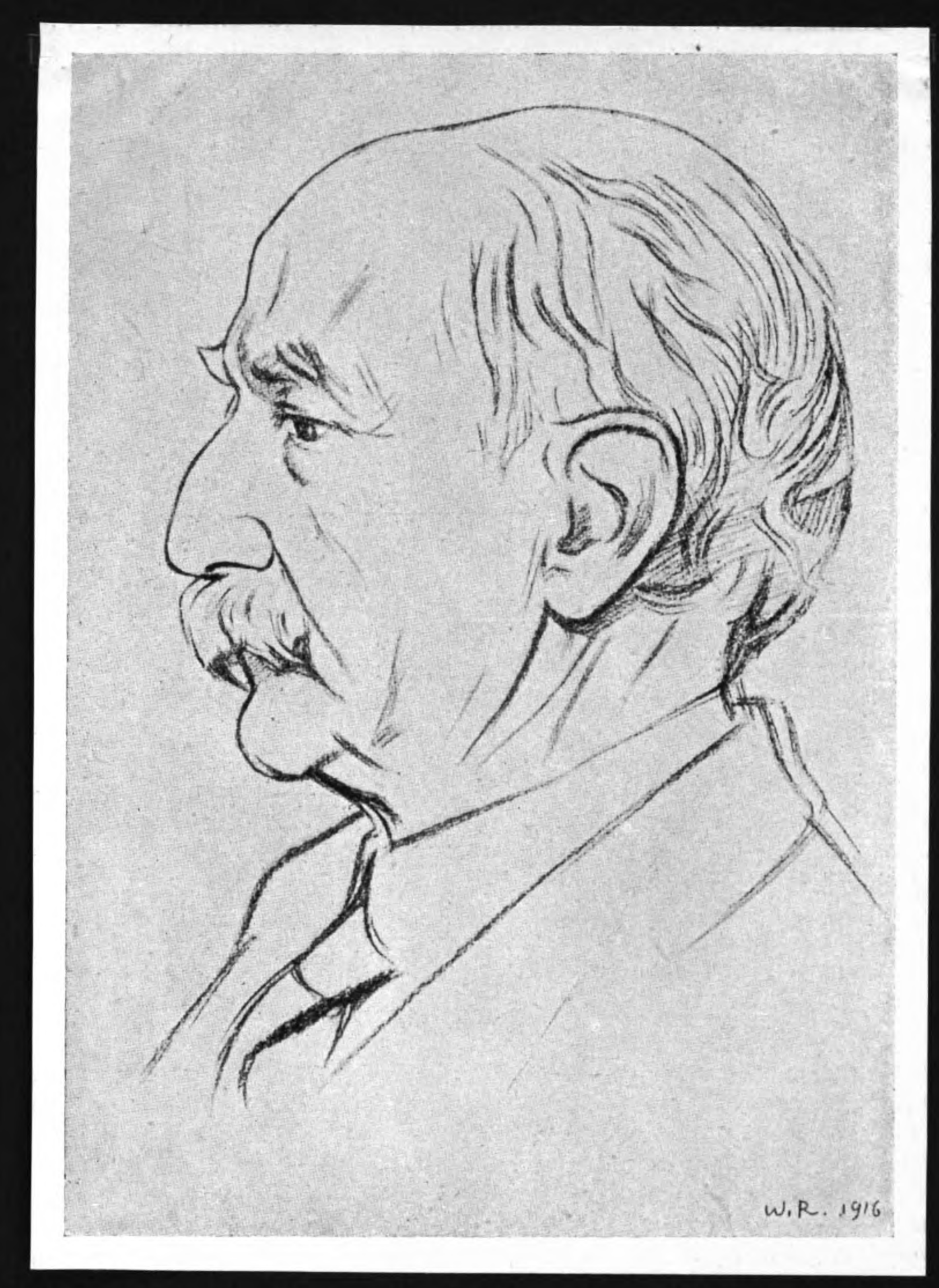
Abb. 207. Jahrmarkt auf Cornhill in Dorchester. Nach einer Zeichnung von F. Whitehead. (Aus Studio 32.)

Hirns die Menschlein, diese willenlosen Marionetten, tragen. Hier ist Hardy in die Großgeschichte hinaufgestiegen. In den Wessexromanen verweilt er in der Kleingeschichte. Aber beide, Groß- und Kleingeschehen, sind weltanschaulich dasselbe, Ausschnitte nur aus dem großen, ewig sich gleich bleibenden ironischen Schicksalsdrama, das Hardy von Anfang an in geisterhaften Schattenbewegungen das bunte Erdengezappel gigantisch und kalt umspielen sah. Ihm eignet das weittastende Schicksalsahnen des primitiven Heiden, ein Erbstück vielleicht seiner ländlichen Dorseter Vorfahren mit ihrem Gefühl der Naturnähe und ihren abergläubischen Ideen. Sein angeborenes Genie läuterte dieses dumpfe Fühlen hinauf zu einer kosmischen Anschauung, die in mancher Hinsicht unleugbare Berührungspunkte mit Schopenhauers Philosophie verrät. Hardy will Jahre lang — als sein Pessimismus schon feste Form gewonnen hatte — Schopenhauer nicht einmal dem Namen nach gekannt haben. Seine Weltdeutung wäre also inneres kosmisches Urerlebnis. Wie bei Schopenhauer liegt auch bei ihm der Wille im Kampf mit dem menschlichen Intellekt, der schließlich immer unterliegen muß und sich in seiner Verzweiflung ins Nichtsein flüchtet. In uns tobt der bewußtlose Weltwille bewußt als Leidenschaft, als Haß und Liebe. Aber bewußt sind wir doch nicht frei. Darin liegt das Gesetz unseres Unglücks begründet, in das wir verstrickt sind. Frei ist nur der Zufall, dieser Magier des Schicksals, der uns quälend und verwirrend umgaukelt. Die Mutter des Clym Yeobright, des in die Heideheimat, ins Land der Väter „Zurückgekehrten" — im Return of the Native —, will sich wieder mit ihrem Sohne und der Ursache des Zwistes, ihrer neuen Schwiegertochter Eustacia, versöhnen. Sie macht sich auf den Weg und durchwandert an einem heißen Sommernachmittag die weite Heide, bis sie in später Dunkelheit vor Clyms Hause anlangt. Drinnen antwortet niemand auf ihr Klopfen. Der Sohn liegt schon in tiefem Schlafe. Seine Frau aber hat ihren Liebhaber Wildeve bei sich, den sie erst unbemerkt fortlassen will, bevor sie aufmacht. Wie sie nun endlich die Haustür öffnet, da ist die Mutter schon weg. Sie hat Eustacia gesehen und glaubte, sie und ihr Sohn hätten ihr absichtlich den Einlaß ver-

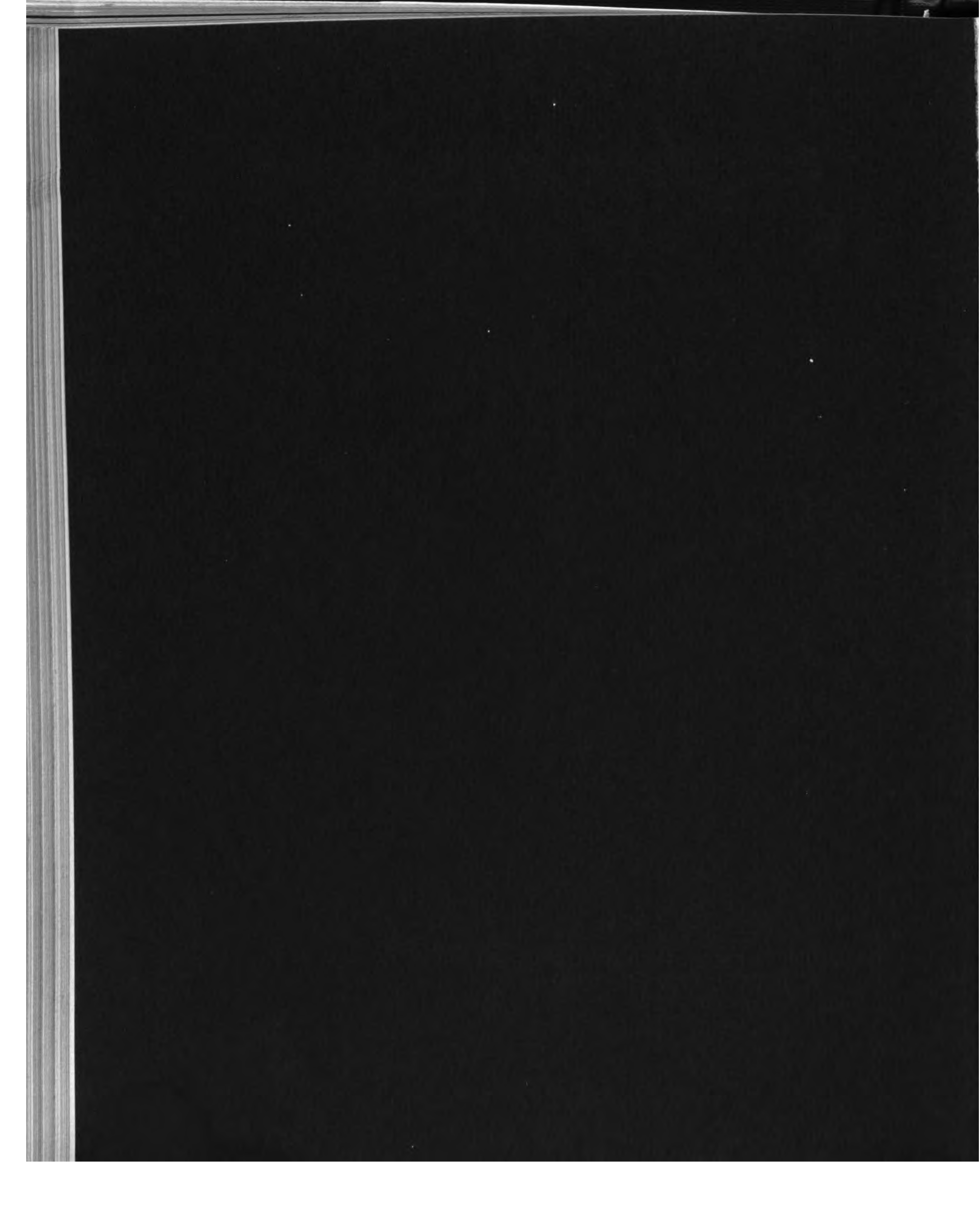
weigert. Todmüde hat sie sich auf den Heimweg gemacht und legt sich jetzt, erschöpft von der Wanderung und dem seelischen Schmerz, auf nächtlicher Heide zur Ruhe hin. Später findet sie ihr Sohn, durch einen des Weges kommenden Knaben benachrichtigt, bewußtlos am Boden liegen. Eine Schlange hat sie gebissen und sie stirbt, bevor sie nach Hause gebracht werden kann. Da wendet sich Clyms Haß gegen seine Gattin. Die beiden trennen sich. Eustacia kehrt zu ihrem Großvater zurück, wird von dem reich gewordenen Wildeve zur Flucht überredet, stürzt sich aber beim heimlichen Stelldichein aus Verzweiflung ins Wasser und ertrinkt mit dem sie rettenwollenden Liebhaber. Alles hätte hier gut werden können wie immer. Denn die Möglichkeit des Glücks schwebt wartend stets in der Nähe. Aber jedesmal tritt der Zufall ironisch lächelnd, spielverderbend dazwischen. Und es ertönt der schreckliche Ruf: zu spät, zu spät!

Da wir gebunden bleiben, obschon wir in unsrer Selbsttäuschung uns willensfrei wähnen, und die Leidenschaft blind in uns wütet, da unser Intellekt unsern Entschlüssen interpretierend nur nachhinkt und der oberste Wille ziellos waltet, so ist das Leben allen ethischen Sinnes bar. Diese Überzeugung verstärkt sich bei Hardy immer mehr. Früher zeigte er, daß unsere schlimmsten Feinde — das, was wir Schicksal nennen — in uns selber lauern, daß ein kleiner, unverschuldeter Fehler unseres Charakters langsam das Verhängnis herbeiführt. In Teß und in Jude aber ist der Pessimismus so weit gediehen, daß die Menschen nicht an ihren Schwächen, sondern an ihren Tugenden zugrunde gehen und das Schicksal dasteht, als hätte es seine Freude an den grausamen Ungereimtheiten unseres Lebens. Jude! Welch' ein Ende! Kein Wunder, daß die Leserwelt sich darüber entsetzte. Juda ist in das Paradies seiner Träume zurückgekehrt, nach Christminster (d. h. Oxford), ärmer und trauriger. Da trifft ihn ein schwerer Schlag. Eines Morgens läßt er seine drei Kinder zurück, um mit seiner Geliebten, Suse Bridehead, mit der er zusammenlebt, eine andere Wohnung zu suchen. Wie sie zurückkehren, finden sie, daß der älteste Knabe in einem Anfall von Schwermut sich und seine beiden kleinen Stiefgeschwister aufgehängt hat, um sie vom Daseinsfluch zu befreien. Unter dem Druck dieses furchtbaren Ereignisses tritt in Suse ein innerer Wandel ein. Sie opfert Juda und sich selber und kehrt zu ihrem Gatten zurück, den sie nicht liebt. Der verlassene Juda aber nimmt jetzt seine erste Frau Arabella wieder bei sich auf. Schon ist er an Leib und Seele ein gebrochener Mann. Da, ein lachender Sommertag! Fröhliches Regattenfest auf dem Flusse! Rauschende Konzertmusik in der Nähe! Hustend und fiebernd auf seinem Lager liegt Juda. Allein! Denn Arabella liebäugelt drunten in den Straßen mit den jauchzenden Studenten des Festes, und vergeblich schreit der Verdurstende nach einem Tropfen Wasser. Im Todeskampf sich windend, seufzt er als letztes Gebet die Hiobschen Worte: „Der Tag müsse verloren sein, darinnen ich geboren bin“. Die zurückkehrende Arabella findet ihn leblos. Ein augenblicklanges Entsetzen, das von außen herüberschmetternde Fanfarenrufe unterbrechen. „Warum mußte er gerade heute sterben!“ Kühl wendet sie sich ab und eilt zurück zu den ungeduldig wartenden Freunden.

Neben der sinnlos grausamen, aber unbewußten Notwendigkeit, die die schlechten Seelen in Ruhe läßt und die allerbesten verstümmelt, starrt uns hier eine andere, eine bewußte Wesenheit an, die die Züge des Willenspeinigers trägt, die Zivilisation mit ihrer Geißel der Sitten und Gesetze, die menschliche Gesellschaft, die in bewußter Berechnung die gegen ihre Schranken anrennenden Triebe sich verbluten läßt. Davon spricht Teß of the D'Urbervilles. Nicht genug, daß der Urwille kein Mitgefühl mit seinen Sklaven, den Menschen, hat, die er in das Labyrinth des Zufalls, wo die Unglücksbestien hausen, an die Arbeit peitscht nur um



Thomas Hardy. Nach einer Zeichnung von W. Rothenstein.
(Aus Rothenstein, Twenty-four Portraits).



des Werkes, der Erhaltung des leiblichen Lebens willen. Die menschliche Gesellschaft hilft nach und legt uns die Fesseln des Gesetzes auf, um die unserer Aufsicht entzogenen Triebe zu zähmen und macht dadurch aus der öffentlichen Meinung ein zweites Gewissen. Hier wandelt vor der Geburt ihres unehelichen Kindes das „treue Weib" Teß durch den nächtlichen Wald. Sie will vor den Augen der Welt fliehen. Aber gespensterhaft huschen jetzt durch ihr Gemüt das Geflüster, die verstohlenen Blicke und die vielsagenden Gebärden ihrer Nachbarn, so daß sie sich in den Augen eines unsichtbaren Gottes, dessen Vorwürfe ihr im Stöhnen des Windes und in den Tränen des Nebels zur sinnlichen Wahrnehmung geworden sind, immer schuldiger zu fühlen beginnt. Unreale Schreckphantome, die das gesellschaftliche Vorurteil in eine schlichte Seele hineinjagte, die zwischen Natur- und Menschengesetz nicht unterscheiden kann! Fort mit diesem moralischen Gespensterspuk! Nicht die öffentliche Meinung, das Universum ist unser Gewissen! Auch hier wieder: welch' ein Ende! Teß, die aus Verzweiflung ihren Verführer und Verräter Alec ermordet hat, eilt mit ihrem Geliebten Angel Clare über die Ebene von Salisbury mit ihren uralten Säulen und Steinplatten, den ehrwürdigen Trümmern der alten Druidentempel. Hier ist der flammenförmige Sonnenstein, dort der Opferblock. Erschöpft sinkt Teß nieder, wo vor 2000 Jahren ihre Vorfahren Woche um Woche unschuldige Opfer den Göttern darbrachten. Nur noch eine kleine Weile, und die Hüter des Gesetzes werden zur Stelle sein, um sie, die dem Henker Verfallene, auf eben diesem Steine zu fesseln, ein Opfer unserer gesellschaftlichen Vorurteile, die nicht edler sind als die Blutgier jener alten heidnischen Götter. Zweitausend Jahre! Ist das alles, was wir erreicht haben?

Ist das alles, was Hardy uns zu bieten hat? Nein! Denn sonst wären seine Romane unausstehlich. Hardy ist Künstler. Seine Werke sind Symbole. Symbole aber sind Einheiten. Bei Hardy fließt alles, Weltdeutung, Charaktere, Natur, Schicksals- und Lebensbewegung als ein einziger mächtiger Strom, und man kann keines vom andern loslösen, ohne dessen eigene Schönheit zu ertöten, die eben nur im Kunstganzen ihr Dasein hat. Gezeugt ist hier alles aus Hardys gewaltigem dramatischen Schauen, das den Kleingang des Lebens, das in den engsten Erdenwinkel gedrängte Daseinsspiel ländlicher Menschheit in einen höhern Rhythmus wirft. Hardy schafft Sophokleische Dramen — seine Beschäftigung mit dem großen Griechen steht außer Frage — im Rahmen moderner Wirklichkeiten, die er, allen alten Menschheitswahrheiten widersprechend, mit den grausamen höhern Willensnormen durchtrotzt. Das ist natürlich keine bloße Wiederholung des antiken Dramas. Es ist Neuzeugung nach antikem und modernem Gesetz zugleich. Das gewählte Geschehen wird der dramatischen Einheit unterworfen und der menschliche Kampf mit der eisernen Ananke, der Notwendigkeit, in eine sichtbare Erscheinungswelt gestürzt, die dem südwestlichen England des jungen 19. Jahrhunderts angehört und bis in alle Einzelheiten hinein in sinnlicher Schärfe und mit fast wissenschaftlicher Genauigkeit und Sicherheit gesehen ist. Also Einheit von Zeit und Ort im Roman! Nicht ein Bios wird monumental aufgetürmt wie bei Thackeray, nicht das Kommen und Gehen ganzer Geschlechter vorgespielt wie bei Samuel Butler. Die Handlung setzt dort ein, wo die Zeit sich mit vitalen Möglichkeiten bis zum Überschwall zu füllen beginnt und wo Stunden ihrem Gehalt nach zu Jahren werden, wo der Keim einer furchtbaren Vollendung, aus kaltem Dunkel das Licht ersehnend, werden und wachsen und fatalistisch in seine Erfüllung eilen muß. Deshalb ist der Zeitverlauf bei Hardy so kurz, zwanzig Wochen im Return of the Native, einundeinviertel Jahr im Mayor of Casterbridge, zwei Monate nur in Two on a Tower. Deshalb ist auch der Schauplatz so eng begrenzt: ein Dorf, eine Stadt, ein paar Dorseter Hügel. Im Return of the Native ist es die rote Heide, die immer wieder mit finstern Blicken in das Drama hinein-

schaut. Schicksal, Zeit, Landschaft und Menschheit sind hier in organischer Einheit miteinander verwachsen. Hardy schafft als Denker, als Künstler und als naturwissenschaftlich fühlender Gestalter, für den die alte anthropozentrische Weltanschauung, wonach die Natur nur vom menschlichen Mittelpunkt aus beleuchtet und empfunden wird, überwunden ist. Landschaft und Welt sind nicht mehr Schaubühne und Mime der Mensch. Nein! Sein Mikrokosmos wird zum Theater, auf dem das Universum seine Dichtung spielt. Stehst du allein auf hoher Hügelspitze in klarer Nacht, wird dir das Rollen der Welt morgenwärts zu einer fast fühlbaren Bewegung. Und hast du deinen Gang durch die Sterne gesehen, fällt es dir schwer „zu glauben, das Bewußtsein einer so hehren Bewegung entstamme dem winzigen Menschenkörper". Hier — im zweiten Kapitel von Far from the Madding Crowd — welch stolzer Weltflug erdenwärts! Aus noch viel weiteren Höhen senkt sich der Blick in die Tiefen der Erscheinung im Return of the Native, wo er aus dem fernsten Unendlichkeitsdunkel kosmischer Ironie, dem Urwillensstrang folgend, an den Sternen vorbei auf die Heide und schließlich auf die leidenschaftdurchpeitschte Menschheit niederzugleiten scheint, um dann alles in eins zu raffen. Über Egdons Heide fliegt dahin das furchtbare Geschlecht der Nacht, die Erinnyen, wie einst über Argos, Mykene und Theben, und das Schicksal selber ist stets gegenwärtig. Es hat seine Wohnstätte in einem traumschönen Geschöpf aufgeschlagen, auf dessen Lippen die kosmische Ironie lächelt, in Eustacia Vye, dieser Fleischwerdung des Fatalismus, diesem Spielzeug der Leidenschaft, das selber leiden und andern Weh zufügen muß, das als Retterin aus der innern Unrast die Liebe sucht und von ihr in die Schatten des Todes gelockt wird. Dem Schicksal entsprossen, durch Weltendunkel, Sonnenglanz und finstere Heide hindurch in die Erscheinung gewandelt, eine Königin der Einsamkeit! Haß und Liebe, Eifersucht und Furcht pilgern von den Menschen zu ihr herüber. Hier steht sie am Anfang des Romans, als schwache Silhouette gesehen, auf dem Gipfel der heidekrönenden Anhöhe unter trübem Novemberhimmel. Schwarz wie die Nacht ist ihr Haar. Und wie sie schließlich stirbt, da entfesselt die Natur in nächtlichem Sturm ihre ganze Wut. Ihre Mutter aber, die Heide, ist Schwester der Nacht, deren tägliches Kommen sie in später Stunde ersehnt. „Die düstere Bodenweite von Buckeln und Löchern schien sich vor dem Nahen der Finsternis zu heben und mitzufühlen. Das Heidekraut hauchte das Dunkel ebenso schnell aus wie der Himmel, der es niederwärts schob. Das Dunkel der Luft und das Dunkel der Erde vereinigten sich wie zwei Schattenschwestern, von denen jede die Hälfte des Weges ging, um die andere in der Mitte zu treffen." Und diese Heide, die das Toben von Jahrtausenden überwunden, die dem Urwillen viel näher steht als wir, schaut dem Schmerz und Leid der Menschheit zu und drückt ihm durch ihre unerschütterliche Haltung den Stempel weltallhafter Belanglosigkeit auf.

Darin aber ist Hardy wahrhaft großer Künstler, daß er sein hohes Weltdeuten, sein Drama menschlicher Leidenschaften, unter denen er die geschlechtliche Liebe mit einer an Shakespeare gemahnenden renaissanceischen Wucht dargestellt hat, die große kosmische Einheit nicht in unterbrechenden ethischen Zwischenreden, wie Thackeray sie zu spinnen pflegte, oder durch eigens dazu erfundene mithandelnde Philosophen, wie Meredith sie vorschiebt, uns nahezubringen versucht. Bei Hardy liegt die Deutung — wenn wir von gelegentlichen melodramatischen Effekten, die er nicht immer meidet, absehen —, in der Erscheinung selber, die er als Künstler in einem überwältigenden Sensualismus sichtbar macht. Ein unerschöpfliches Naturwissen erfährt hier plastische Gestaltung. In der Idee stets Unheil kündend, wird Hardy in seinem Sensualismus zu einem Weltschmerzfliehenden und -vergessenden, der die Schönheit seiner engern Heimat, seines Wessex, mit scharfen Sinnen erfaßt und in treffsichern Worten

verewigt. Mit Recht ist von ihm gesagt worden, ihm eigneten die Sinne des primitiven Wilden: ein Auge, dem nichts entgeht, ein Gehör, das das leiseste Geräusch zu fassen vermag. Hardy bringt es fertig, ein Geschehen unter Ausschaltung des Gesichtsinnes einzig und allein durch das Phantasiegehör wiederzugeben. Die Glöcklein der Schafe klingen heute nacht dem Lauscher dumpf gebrochen; denn wir befinden uns in der Jahreszeit, wo das vollwollige Vließ der Tiere tondämpfend die Glöcklein berührt. Hört ihr nicht, wie die eine Baumreihe im Winde pfeift, während die andere rauscht? Dort strecken die Stechpalmen ihre trockenen spitzigen Blätter dem Luftzug entgegen; hier heben und senken sich große breite Eichenäste und reiben mächtig gegeneinander. Ganze Kapitel Hardyscher Kunst halten uns in entzückender intellektueller Spannung durch die bloße treffende Wiedergabe des allerwinzigsten Kleingeschehens im Wandel der Natur. Da fährt Joseph Poorgraß — in Far from the Madding Crowd — mit Sarg und Leiche der armen Fanny im abendlichen Herbstnebelschweigen in den Wald hinein. „Die Luft war wie ein Auge, das plötzlich blind geschlagen wird. Fuhrwerk und Last ... rollten dahin, eingebettet in einer elastischen Masse von durchgehender Blässe." Ganz bestimmte Empfindungen werden hier ausgelöst. Wunderbar wird die Fernwirkung wiedergegeben in dem Gespräch zwischen Sergeant Troy und Fanny Robin aus schwindliger Fensterhöhe den Fluß hinüber. Es war, als ob die riesige schwarze Kasernenmauer mit dem Schnee — Fanny erscheint nur als verwischter Punkt auf endloser weißer Fläche — Worte wechselte. Wiederum werden diese feinen Beobachtungen nicht als belehrende Erläuterungen in den Text hineingezwängt. Sie rollen sich ab als Teilmomente der Handlung. Die Schafzüchterei ist — in Far from the Madding Crowd — so ins Ganze verwoben, daß sie uns ebenso sehr zum Erlebnis wird wie das Schicksal der Bathsheba Everdene und des Gabriel Oak. Und wie in aller Natürlichkeit die Landschaft, die Tier- und Pflanzenwelt vom Großen bis zum Kleinen in allen ihren Einzelheiten in das Auf- und Abspiel der Dinge hinein- und hinauswandelt, so wanken auch die niedrigen, an der Scholle klebenden Bauern in drolligem Bärentanz auf den Seitenpfaden des großen Romandramas davon. Hier, wo der zur Winzigkeit zusammengeschrumpfte Intellekt den Kampf mit dem Willen aufgeben muß, ist die Schicksalsfurcht mit ihrem Weh und Leid in die Ferne geflohen, verscheucht von einem naturgesunden, sinnenfreudigen Lachen, das bei Taufe, Hochzeit, Schafschur und Erntefest erschallt. In diesen niedrigen Wesen, die chorusartig die führenden Gestalten mit ihrem Dialekt umlallen, kann Hardy sein Schwarzsehertum zum zweiten Male versenken in jenen ergötzlichen Volkshumor, der in lustigen Interludien das voraus- und nachschleichende Pathos lindert. So landet unser Freund Poorgraß, der den Sarg in unheimlicher Stille durch den Waldnebel befördert, in einem gemütlichen Wirtshaus, wo er bei Bier und lachenden Kameraden alles vergißt. Ein feuchtfröhliches Bildchen holländischer Schule, um das sich der weite Gürtel der Schicksalstragik der armen Fanny Robin legt.

Man hat Thomas Hardy den Meister englischer Heimatkunst genannt. Faßt diese Formel das Wesen seiner Dichtung in sich? Nur zum kleinen Teile! Gewiß, Hardy hat das Land seiner Kenntnis sichtbar gemacht, sein Wessex, d. h. seine Heimatgrafschaft Dorset, die er durch ein breites Hinterland von Nachbarbezirken erweitert hat, durch Hampshire, Berkshire und Oxfordshire im Osten, durch Wiltshire im Norden, Somerset im Nordwesten und Devon im Westen. Hier, wo die Zivilisation nur langsam Einkehr hielt, wo der Bauerntypus sich Jahrhunderte lang gleich geblieben ist, kennt Hardy die ganze Menschen- und Tierwelt, jedes Städtchen und Dörfchen, jeden Fluß und Bach, jeden Hügel, jede Heide, jeden Baum und Busch. Er hat die Namen geändert. Oxford erscheint als Christminster, Dorchester als

Casterbridge, Exeter als Exonbury, Salisbury als Melchester. Dieses Wessex ist ein lebendiges Wesen, so typisch, daß sein Geschehen zum Urgeschehen wird. Denn in ihm legen die Gefühle und Leidenschaften ihr wahres Wesen bloß, und schlichte Gestalten erhalten elementare Größe: der Schäfer Gabriel Oak, der wandernde Schafmarkierer Diggory Venn und Giles Winterbourne, der fahrende Obstpresser, milde, starke, einsame Männer von stoischer Ruhe. Lebensaugenblicke in diesem engen Erdenwinkel türmen sich empor zu heroischen Schicksalshöhen. Die schlichte Marty South — in The Woodlanders — hat treu, still und ohne Hoffnung ihr Leben lang den Giles Winterbourne geliebt. Nun, da er aus Liebe zu einer anderen, die ihn schon vergessen, gestorben ist, da kommt sie, legt Blumen auf sein Grab und flüstert: „Jetzt, mein einziger Geliebter, bist du mein, nur mein; denn sie hat dich zuletzt vergessen, für die du starbst. Ich aber will, wenn ich in der Frühe aufstehe, an dich denken, und an dich denken, wenn ich abends zur Ruhe gehe. Wenn ich junge Lärchenbäumchen pflanze, so will ich mir sagen, daß keiner sie so pflanzen konnte wie du; und wenn ich einen Stecken spalte und wenn ich die Obstpresse drehe, will ich mir sagen, daß keiner es so konnte wie du. Wenn ich deinen Namen vergesse, so will ich Heim und Himmel vergessen ... Doch nein, nein, mein Geliebter, ich kann dich nicht vergessen; denn du warst ein guter Mann und hast Gutes getan." Diese einsame Gestalt, dieses arme, stille, kummervolle Weib, das im Mondlicht aufrecht dasteht, erreicht das Erhabene. „Keine Frau mehr sie, sondern Bild der Menschheit." So sind auch Hardys Romane mehr als Heimatkunst. Sie sind Menschheitsdichtung.

XXXIX. DER WIRKLICHKEITSROMAN SEIT 1880.

Dem gangbaren Romanrealismus der achtziger Jahre fehlt — wenn wir von George Gissing absehen — der kraftspendende Pulsschlag höherer Lebenskritik, der die spätern Entwicklungsformen durchbebt. Der Blick geht in die Weite, aber nicht in die Tiefe. Er bleibt hängen an der breiten Oberfläche der Wirklichkeitsfreude oder des bloßen Wirklichkeitsgefühls, an dem Hier und Jetzt der Heimatkunst, an dem Dort und Jetzt des Exotismus und Imperialismus. Dieser Blick hat nicht Leuchtkraft genug, in die tiefsten Tiefen der Seele zu dringen.

Die Heimatkunst ist keine Neuschöpfung. Sie bedeutet nur die Weiterführung jenes schottischen Realismus, dem später Ernest Henley das Kennzeichen „Kailyard School" aufgeprägt hat (s. oben S. 253). Feinere Beobachtung verschärft die Umrisse und festigt den Bau. Die hohe Bedeutung der Sachbeherrschung als der unerläßlichen Vorbedingung plastischen Gestaltens hat Thomas Hardy in seinen Wessexromanen dargetan. Zu Hardys Vollausrüstung allerdings kommt es bei seinen Nachahmern nur selten. Ein Schotte wie J. M. Barrie, der auf anderm Gebiete Bedeutung erlangen wird (s. unten Kap. 53), knüpft ganz einfach an die bestehende lokale Überlieferung an. In seinen Auld Licht Idylls 1888, A Window in Thrums 1889, The Little Minister 1891, Margaret Ogilvy 1896, A Sentimental Tommy 1896, Tommy and Grizel 1900, wendet er einen künstlerisch gesteigerten Schnellrealismus auf den engeren schottischen Erdenwinkel an. An die Stelle des Hardyschen Pessimismus setzt er eine gedämpfte Sentimentalität; die eisige Schicksalskälte vertreibt er mit der Wärme seines lächelnden Humors, der auch heute noch das Entzücken der Zuschauer bildet, die seinen Lustspielen lauschen. Seine landschaftlich nur flüchtig hingeworfene Kleinwelt durchhallt der schottische Dialekt, der in seiner schlichten Art der Freude und dem Schmerz und der halb unterdrückten

Rührung einer äußerlich herben bäuerlichen Menschheit eine ausdrucksvolle Stimme gibt. Diese Stimme nimmt einen etwas weinerlichen Ton an bei Ian Maclaren (1850—1907) und dem Vielschreiber Samuel Rutherford Crockett (1860—1914), der aber derbkräftig niedergeschrien wird von George Douglas (1869—1902). Sein House with the Green Shutters (1901) ist eine im Crabbeschen Geiste geschriebene Richtigstellung der schottischen Dorfsentimentalität.



Abb. 208. Eden Phillpotts. Nach einer Photographie. (Aus Bookman 1905.)

Dorfsentimentalität! Wieweit sind wir hier entfernt von der hohen Weltdeutung und Menschheitsdichtung, die Thomas Hardy in seiner sog. Heimatkunst in die Landschaftspracht hineinwirkt! Bei ihm empfängt der engere Erdenwinkel im kreativen Gesamtblick des Poeten Weltsinn und die Charaktere innere, bestimmungsgemäße Natur- und Schicksalsbeziehung, eine mit dem Urwillen verknüpfte Autochthonie höheren Grades. Bei Hardy ein kosmisches Hinabfühlen, bei Meredith ein individuelles Hinaufsehnen. Bei beiden ein sinnlich seelisches Einssein mit der Erde! Dazu jene unbedingte künstlerische Einheit, die dem kleinen Gestalter unerreichbar bleibt! In den neunziger Jahren bemüht sich ein ehrgeiziger Romancier Eden Phillpotts (geboren 1862), das, was Hardy für Wessex getan hatte, für seine benachbarte Heimat Dartmoor zu leisten. Dartmoor ist wie das ältere Wessex eine von der Zivilisation abgetrennte Wildnis, ein von Wind und Wetter umbraustes Tafelland, voll Sumpf, Heide und Granitkegeln, in deren Mitte die Wiege des lieblichen Flusses Dart liegt, eine natürliche Riesenfestung zwischen dem milden Devon und dem romantischen Cornwall. Aber der lange Schatten Hardys verdunkelt den kleinen Phillpotts. Phillpotts verwechselt Stoff und innere Form. Ihm eignet unbedingte Sachbeherrschung — Kenntnis der Landschaft, des Dialekts, des Bauernwitzes—; ihm fehlt die Sachgestaltung. Schon seine besten Frühromane, Children of the Mist 1899 und Sons of the Morning 1900, zeigen, wieviel er wollte, und wieviel er nicht konnte. Der Stein, über den er strauchelt, ist Hardys Kunsteinheit, in die Natur und Mensch verwoben werden. In großem Ausmaß spannt Phillpotts die Landschaftskulissen hin, lautgeflammte Umrisse aus sonnenhellem Farbenglanz im zweiten, verwischten Silberdunst im ersten Roman. Aber beide Male schiebt er die gleichen Menschentypen an die fertige Riesenstaffage heran. Und nun sollen wir in diesen Gestalten die Fleischwerdung des örtlichen Erdgeistes erkennen, der sich in ihnen schicksalsbedingt darlebt. Doch was sehen wir? Ein Hindurchjagen lebendiger Figuren durch ein Fabellabyrinth, das beziehungslos neben der prächtig gemalten Landschaft steht. Diesem Schema ist Phillpotts

ewig treu geblieben in seinen zahllosen Romanen, die buchstäblich mit der Regelmäßigkeit der Jahreszeiten wiederkehren. Kapitel um Kapitel beginnt mit einer farbenreichen, vielstimmigen Natursymphonie, die jeweilen vom erzählenden Lied abgelöst wird. Da lesen wir in The River (1902), dem Roman, den „die beiden Unsterblichen, Fluß und Wald", umflüstern: „Sechs Wochen waren vergangen, und schon überpinselte der Frühling das Moorland mit seinem Grün. Er flammte den großen Ginsterbüschen entlang, er durchglitzerte die Lärchen mit Smaragden, erweckte die Vögel zur Musik und atmete Liebe am Flusse. Da kam der Tag, wo Teddy Merle und seine Schwester sich aufmachten, um an der Dart Primeln zu pflücken." Natürlich erwähnt Phillpotts immer wieder, daß Menschen- und Naturseele eins seien und sich gegenseitig ahnen und fühlen: „Und wie jeder Grashalm und jeder Stein Gestalt nahm, da fühlte er, daß sie Teilstücke seines Lebens waren" — oder: „Doch fand sein Leben, das der unter dem Druck des Geheimnisvollen und Schrecklichen überrinnende Fluß Dart durchzog, auch Augenblicke für die Liebe." „Ihr Leben war tot und öde wie das winterliche Moor ringsumher." „Er lebte im Herzen der Naturdinge und las sie schlicht und unvermittelt." Ja, wenn Erwähnen Gestalten wäre! Die hier vorgeführten — meist lebenbejahenden — Typen bleiben lebendig, solange wir unter ihnen weilen. Dann aber sinken sie — im Gegensatz zu den uns liebgewordenen Bekanntschaften, die Dickens, Thackeray und Hardy vermitteln — in Vergessenheit unter. Denn sie sind nur ewige Wiederholungen eines und desselben Typus und gelingen Phillpotts am besten in den Höhenmomenten der Leidenschaften, wo feinere Charakterunterschiede sich verwischen. Phillpotts selber hat — im Vorwort zu Widecomb Fair 1913 — seine dramatische Landschaftsbehandlung gegen kritische Angriffe verteidigt und dabei ein Programm entwickelt, dessen Erfüllung ihn zum größten Heimatkünstler der Welt machen müßte: „Wir dürfen die Jahreszeiten verleiblichen und sie auf dem Boden der Erde in Bewegung setzen, mächtig und zauberbefingert, auf daß sie eine Geschichte erzählen, die geladen ist mit schlaflosen Energien, geheimnisvollen Verneinungen und Vereitelungen, Kämpfen und Komplotten, Trauerspielen und Triumphen". Sein bestgelungener Roman ist The Whirlwind 1907, dessen Charaktere auf eignen Füßen zu stehen vermögen. Phillpotts schlimmste Feinde sind die Langatmigkeit und die Konstruktionsschwäche.

Viel natürlicher als bei ihm gestaltet sich die schicksalhafte Einschauung derselben Gegend in der Trilogie Furze the Cruel 1907, Heather 1908 — diese zweite Nummer bedeutet allerdings einen Rückschritt — und Granite 1909 des John Trevena, dessen wirklicher Name Ernest G. Henham ist. Doch scheint Trevena in diesem Erstlingswerke schon seine ganze poetische Kraft verausgabt zu haben. Unerschöpflich aber und von ungelähmter geistiger Beweglichkeit ist Sir Arthur Quiller-Couch, der von uns in andrem Zusammenhang schon genannte Sänger des kornwallisischen Nachbarbezirks (s. oben S. 353), dessen Fowey mit seinem Kleinvolk und seinem Kleinadel er in Troy Town (1888) in einer Reihe lebendigster Bilder festgehalten hat. In The Ship of Stars (1899) läßt er einen kornischen Träumer das Entwicklungslabyrinth eines ganzen Lebensromans durchwandeln. „Q" eignet lächelnder Humor und ein Abglanz jener reichen Phantasie, die das Erbstück der Kelten ist. Dieses Erbstück kann allerdings gefährlich werden, wenn die ästhetische Zügelung fehlt wie bei Hall Caine, dem Heimatkünstler der Insel Man. Sein Hang zur Melodramatik lockt ihn, wie wir oben (S. 319) sahen, nur allzuoft an die Klippen der lauten Effekthascherei und in die schwarzen Schlünde des Okkultismus. In seinen drei Manxromanen, The Deemster 1887, The Bondman 1890 und The Manxman 1894, ist der Inselhintergrund nur geschickte Auf-



Abb. 209. George Moore. Nach dem Bildnis der Miß Harrison.

(Aus Blaikie Murdoch, Memories of Swinburne, Edinburg 1910.)

machung, nicht dichterische Zeugung. Das eigentliche Keltenland der Poeten, die grüne Insel, hat bis jetzt ihren großen realistischen Darsteller noch nicht gefunden. Ansätze zu einer irisch-realistischen Heimatkunst sind zwar vorhanden. Wir denken an die Bauernerzählungen Irish Idylls 1892, A Creel of Irish Stories 1897, From the Land of the Shamrock 1901 — eigentliche „Sumpflandstudien", Bogland Studies, wie der Titel eines Gedichtbändchens 1892 lautet — und die Romane Kerrigan's Quality 1894 und Flaws 1911 der Jane Barlow (geboren 1860), die in Katherine Tynan (geboren 1861) eine bedeutende Rivalin gefunden hat. Realistisch sentimental sind die künstlerischen Impressionen, die uns George Moore in The Untilled Field (1903) gegeben hat. Sie stehen in einem entwicklungsbedingten Gegensatz zu seinem Drama in Muslin (1886) einerseits, dieser leidenschaftlosen Wirklichkeitsstudie der eleganten Dubliner Gesellschaft, die ein Unbeteiligter niederschreibt und zu The Lake (1905) andrerseits, diesem priesterlichen Seelendrama, das sich zwischen den vier Wänden eines westirischen Dorfpresbyteriums abspielt, literarisch ein Stück Standpunktdichtung. Die irische Renaissance, die uns später beschäftigen wird, ist nicht Heimatkunst im realistischen Sinne des Wortes.

Schon in den achtziger Jahren hatte die Lyrik die Schönheiten Londons entdeckt. Die Romantik der Straße, des Theaters, des Wirtshauses fing an in Schwang zu kommen. Bald darauf machte sich ein John Davidson zum Virgil der Fleet Street, ein Arthur Symons zum Herrick des Variétés, während Henley und Binyon auf ihre Weise versuchten, die künstlerischen Möglichkeiten der Großstadt anzufassen. Diese Neutönung fiel teilweise zusammen mit der Naturverachtung Whistlers und Wildes und jener Künstler, die London als ihre Heimat fühlten. Von der Lyrik ging ein schwacher Seitenstoß auf den Roman über. Es wurden Versuche gemacht, London, die Wiege des Cockneys, als den Keimboden eines bestimmten Menschenschlages zu betrachten, allerdings nicht mit den Augen der Begeisterung, wie es die Lyriker taten, die impressionistische Reize in sich hineindringen lassen wollten, sondern in der Aufrichtigkeit eines bodenständigen Naturalismus, der gelegentlich sentimental gemildert wird. Die in Whitechapels trüber Schattenwelt wandelnde Menschheit wurde in einer deskriptiv-dialogischen Nüchternheit hingezeichnet, in die man leicht eine unbeabsichtigte soziale Tendenz hineinlesen konnte. Hier gingen zwei Tragiker voraus: Arthur Morrison mit seinen unsentimentalen, fast rohen Erzählungen, Tales of Mean Streets (zuerst 1891 als Artikelreihe, später 1894 als Buch erschienen), dem empörend brutalen Roman A Child of the Jago



Abb. 210. Cockney-Ehepaar vor der Schenke. Zeichnung von Phil May. (Punch 1895.)

1896 und To London Town 1899, und William Somerset Maugham, der Mann eines einzigen Romans, Liza of Lambeth 1897, Blätter aus dem Lebensbuch eines Fabrikmädchens. Ihnen folgten als Humoristen Barry Pain, Pett Ridge und Edwin Pugh. Pett Ridge gibt uns in Mord-Em'ly (1898) die Verpersönlichung der Cockneyluft von Walworth Road in der Gestalt eines kleinen, blassen, aber scharfsinnigen, witzigen und mutigen Südlondoner Mädchens, Kind eines Sträflings und einer Putzfrau, das, von Straßenecke zu Straßenecke gleitend, schon früh zur gewandten Mitspielerin in den cockneydialektischen Schlagfertigkeiten geworden ist, die Polizist, Kutscher, Orgeldreher, Wirtsmagd und andere Londoner Typen einander an- und zurückwerfen. Ridge hat diese Wortflüge lebendig eingefangen, um sie im Roman wieder frei flattern zu lassen. Das niedrigste London lebt hier im Dialog. Dem heldenhaften Cockneymädchen steht in Tono Drum (1898) ein buckliger Cockneyknabe gegenüber, dessen Lebensgeschichte Edwin Pugh episodenhaft zusammengestückt hat. Auch hier blättern wir im Album der Londoner Hintergäßchenwirklichkeit, einem Buch in grauer Einbanddecke, ohne Goldschnitt. Das Werk von Ridge und Pugh ist eine fast restlose literarische Entsprechung der Cockneykarikatur, die mit so viel Glück von Phil May in den Punchheften jener Jahre vertreten wird. Es ist eine Kunst, die Neil Lyons heute noch einsam weiterpflegt. (Man vergleiche etwa sein Arthur's 1908, seine Sixpenny Pieces 1908, seine Kitchener's Chaps 1915 und sein London Lot 1919).

Was an ungeahnten epischen Stoffen in dunkeln Londoner Winkeln in chaotischer Formlosigkeit verborgen liegt, wurde der Leserwelt klar, als im Jahre 1892 das Buch Children of the Ghetto erschien. Es entstammte der Feder des Israel Zangwill (geboren 1864), eines ehemaligen Lehrers der jüdischen Freischule. Der „Getto ohne Tore", das nach Whitechapel verpflanzte osteuropäische Judentum, das ist die Welt, die Zangwill künstlerisch erschaut. Alte orientalische Träume und grotesker Aberglaube umweben sie nebelhaft. Aber von Zeit zu Zeit bricht in weißem Fernlicht der göttliche Glanz des großen Jahve durch. Hier wandeln Tragödie und Komödie nebeneinander. Greise und Kinder essen ihr Brot in Tränen, der Tod kommt und holt das Liebste. So dämmert der arme Moses Ansell dahin, der im



Abb. 211. Phil May. Nach einer Zeichnung von Spy.

Talmud und der Exegese des alten Testaments beschlagene Straßenverkäufer, mit der alten Großmutter und seinen sieben Kindern, die er in einem Dachzimmer untergebracht hat. Die Mutter ist gestorben, und die vierzehnjährige Esther führt den Haushalt. Das Leben spielt sich ab als ein ewiges Leiden, Träumen und Hoffen. Aber diese Tragödie umgaukeln komische Sonderlinge mit ihrem drolligen Gezwitscher von Jiddisch und Hebräisch, schlechtem Deutsch und Englisch: der Dichter Pinchas, der in kritischen Momenten einen schmutzigen Finger an die Nasenflanke schlägt, der Berufskuppler Sadchan Sugurman, der die unmöglichsten Menschenkontraste in Paare zwingt, der unvermeidliche Schnorrer oder Bettler und Shosshi, der galizische Jude. Dazu auf der Straße zankende und einander verfluchende Weiber, Wortgefechte in der Synagoge über rituelle Fragen, das laute Leben im Jargontheater, die ergötzlichen Judenwitze und die Gemütlichkeit der Feste, wenn in der Küche das siedende Fett die backenden Fische umprasselt. Das ganze Buch ist von kraftvollster Lebendigkeit, fesselnd durch das ungewohnte Neue, das hier vor uns gestaltet wird, als Roman allerdings episodenhaft zerfahren, ein bloßes Aneinanderreihen von Familien- und Straßenbildchen. Innige Liebe zum angestammten Judentum hat Zangwill die Feder geführt. Die in der Rabbiner Rechtgläubigkeit durch Zeit und Welt wandelnde hebräische Religion trennt Seelen — Hannah Shemuel bekommt das zu spüren — und bringt vielen Weh und Leid; aber sie stärkt und adelt die Herzen. „Der Getto begrüßte das Kommen der Sabbath Braut mit stolzem Gesang und demütigem Feste und gab ihrem Scheiden das Geleite mit den hoffnungsseligen Sinnbildern von Feuer und Wein, Gewürzen, Licht und Schatten. Ringsumher suchten ihre Nachbarn in helleuchtenden Trinkhäusern Zerstreuung, und das Gebrüll der Berauschten drang durch die Straßen und mischte sich mit den hebräischen Lobgesängen. Hier und dort durchflog die Stimme eines geschlagenen Weibes die Luft. Aber kein Sohn des Bundes weilte im Gelage der wüsten Gesellen, die ihre Frauen prügeln. Die Juden sind das auserwählte Volk geblieben . . . eine kleine Menscheninsel, die der Geist alter Sittenlenker der Tierheit abgewonnen hat. Denn während die schöpferische Eigenkraft der Griechen und Römer, Ägypter und Phönizier nur in Wort und Stein weiterlebt, ist das hebräische Wort allein Fleisch geworden." — Die Kinder des Gettos sind heute verschwunden; denn schon die zweite Generation wird von der englischen Kultur aufgesogen. Dennoch hat Zangwill das Thema unentwegt fortgeführt in Ghetto Tragedies 1893 und deren Erweiterung They that walk in Darkness 1899, in The King of Schnorrers 1894, in Ghetto Comedies 1907, in The Grandchildren of the Ghetto 1914 und auch in dem in



Abb. 212. W. W. Jacobs. Nach einer Zeichnung von Walter Tittle.

Neuyork spielenden Drama The Melting Pot 1908. Dreamers of the Ghetto (1898) ist eine Wiedererweckung der Geister Spinozas, Heines, Lassalles und anderer in Landorschen Gesprächen. Den Höhepunkt der Charaktergestaltung und Handlungsentwicklung aber erreicht Zangwill nicht hier, sondern in seinem Roman The Master (1895).

Diesem bodenständigen englischen Naturalismus, dem man auch die wirklichkeits- und zwiegesprächsfreudigen Humoristen W. W. Jacobs (geboren 1863) und Jerome Jerome (geboren 1859), den Verfasser der bekannten Three Men in a Boat (1889), zuweisen könnte, steht eine kurzlebige Londonerepik zur Seite, die auf Schritt und Tritt die Spuren des französischen Naturalismus verrät. George Gissings positivistische Neigungen haben ihn wohl unabhängig von Zola zu einem Experimentalroman geführt, dessen Beobachtungsmaterial er an Ort und Stelle gesammelt hatte. Diese mit Hardy alles überragende Gestalt der neunziger Jahre bewegt sich zwischen den einheimischen Wirklichkeitskünstlern und einigen wenigen englischen Naturalisten, die bewußt den Franzosen nacheiferten.

Der Ire George Moore (geboren 1852), der geistig sich ewig Verwandelnde, erzählt uns in seinen Confessions of a Young Man (1886), wie er durch die kritischen Schriften Zolas zum Naturalismus bekehrt worden sei. Eine neue Kunst, die sich auf die Wissenschaft stützen und das moderne Leben in seiner Gesamtheit umfassen möchte! Naturalisme, la vérité, la science! Das große Beispiel: L'Assommoir! So nahm denn George Moore das Zolasche Milieuschema zur Hand und drückte es vier verschiedenen Stoffmassen ein: A Modern Lover 1883, A Mummer's Wife 1884, A Drama in Muslin 1886 und Esther Waters 1894, das zu einer Zeit geschrieben wurde, als er wähnte, Zola schon längst überwunden zu haben und auf Balzacs Pfaden zu wandeln. Milieu umwuchert die Charaktere, durchwebt und durchseucht sie. Die stärkste Nummer ist The Mummer's Wife mit ihren willenzermürbenden Umgebungswelten und ihrem fäulniserregenden Schmutz. Wie bei Zola sickert der Alkohol von außen durch die feinsten Poren einwärts, bis er schließlich die Seele erreicht und langsam zersetzt. So sinkt die Heldin — ein weiblicher Lantier — immer tiefer. Wir sehen sie im schmutzigen Krankenzimmer am Bett ihres hustenden Gatten weilen. Wir sehen sie im Gefolge ihres Verführers als Sängerin einer wandernden Truppe Serpolette in den Glöckchen von Corneville spielen. Wir sehen sie betrunken auf dem Bett sich wälzen, während in der Wiege nebenan ihr Kind an Krämpfen stirbt. Esther Waters ist weniger abstoßend und in mancher Hinsicht schöpferischer — wenngleich etwas matter — als das Alkoholexperiment, da hier einem ausgesprochen englischen Milieueinfluß, der Wettsucht, nachgespürt wird. Die beginnende Abkehr von Zola macht sich vielleicht in der Heldin, der Dienstmagd Esther, bemerkbar, die in ihrem Gang durch das Labyrinth der Umstandskräfte sich wesentlich gleich bleibt. Ein der Volks-

kraft entsprossenes urwüchsiges Wesen, unwissend, leidenschaftlich, starrköpfig, aber durchaus nicht reizlos und unliebenswürdig, vermag sie fast allen Einwirkungen der Umgebung zu widerstehen, um am Ende des Romans ungebeugt, in alter ursprünglicher Stärke in das episch Unbekannte hinüberzuschreiten, während alle Gestalten um sie herum vom Wettbazillus angesteckt und verzehrt worden sind. Ihr baumstarker Mann ist wie die andern den Weg der seelischen und leiblichen Auflösung gegangen, nachdem er Geld, Gesundheit, Glück und Rechtschaffenheit der Wettmanie geopfert hat. Selbst auf dem Krankenbett im Spital kann er davon nicht lassen. Und wenn er sie im Sterben abschwört, so ist das nur ein dichterisches Zugeständnis an die landläufige epische Moral, das ein Zola nicht gemacht hätte. Das Ganze ist grau in grau gemalt. Selbst die See ist häßlich. Baumlos ist die Küste, wie ein Hochofen der heiße Pulsschlag des Sommerhimmels, trüb und finster das Londoner Stadtbild, eklig der Slum. Dekadente Leuchtkraft haben nur die nächtlichen Bilder des Piccadilly und des Strand. Keine Deutung, kein Fingerzeig! Die Tatsachen sollen reden, wennmöglich im Cockneydialog, dem ein breiter Raum gegönnt ist. Peinlich genau wird das Wetten in Gespräch und Geschehen, langsam bauend, zu einer mächtigen Sinnenfälligkeit aufgeschichtet, die ihre breite Basis in der Pferdezucht des Landsitzes Woodview erhält, wo die schlichtfromme Esther zuerst dienen muß, sich höher zuspitzt im engen Wirtshaus zum King's Head, das ihrem Gatten gehört und schließlich den Gipfel erreicht in dem großen Derby-Wettrennen, dessen endlos wogendem Farben- und Fleckengewimmel drei besondere Kapitel gewidmet sind. Mitleid mit aller Weiblichkeit ist das tiefere Seelenmotiv des Romans. Schrecklich ist das Los der Frau, die im Kampf mit den Umständen und den Leidenschaften dem Manne schuldlos geopfert wird. Am Ende steht Esther, die achtzehn Jahre lang für sich und ihr Kind gekämpft hat, örtlich und seelisch genau dort, wo sie anfing, zurückgeschleudert in die sklavische Stellung des Dienstboten. In großen Umrissen erkennen wir immer noch das Zolaschema. An die Stelle der überlieferten langen englischen Kapitelüberschriften treten die nackten römischen Zahlen des französischen Romans: Realismus des niedrigen Lebens, der Dienstbotenwelt, der Straße und des Wirtshauses, Realismus der Liebe, der Schwangerschaft und des Mutterleides, Realismus der Krankheit, des Hustens und des Blutspeiens! Das und vieles andre! Was aber fehlt, ist die Zolasche Massigkeit, die aus unbedingter Stoffbeherrschung heraus die Wirklichkeiten himmelhoch türmt, um ihnen im Schlußstein das



Abb. 213. Israel Zangwill. Nach dem Bildnis von J. Salomon. (Aus Bookman 1914.)

Symbol aufzusetzen. Aber selbst ein symbolischer Naturalismus hätte in England nicht gedeihen können. George Moore war sich dessen wohl bewußt. Mit Evelyn Innes (1898) änderte er seine Taktik und ging zur Charakteranalyse über. Das war sein erster, aber noch lange nicht sein letzter Frontwechsel. Wir werden ihm deshalb in anderer Umgebung wieder begegnen müssen.

Ihm stellen sich als französisch gefärbte Naturalisten zwei kleinere Gestalten zur Seite, Hubert Crackanthorpe und Henry Harland, die beide früh starben. Crackanthorpe (1865 bis 1896) endigte durch Selbstmord. Er wurde in seinem Hotel in Paris vermißt und zwei Monate später als Leiche aus dem Wasser an das Seineufer gezogen. Er hat vier Bände hinterlassen: Wreckage 1893, Sentimental Stories 1895, Vignettes 1896, Last Studies 1897. Sie verraten den raffinierten Bildner des Grausamen und Häßlichen im Menschenleben, der in seiner Stilgebärde an Guy de Maupassants Novellenkunst erinnert. Hier tanzt der französische Impressionismus in englischer Sprachgewandung. Aus dem niedrigen Leben holt Crackanthorpe seine Stoffe — Straßenkot, Slum, Völlerei, Verbrechertum, Fluchen, Totschlag, Selbstmord — und ballt sie schnell und regelfrei zum nackten, harten, pathoslosen Gegenwurf einer grauschmutzigen Wirklichkeit. Die Gabe, das Milieu in klarer Einfachheit mit starken Ätzeffekten wiederzugeben, ist in mehreren Nummern seiner Sentimental Studies erkennbar, in Battledore and Shuttlecock und in dem Set of Village Tales. Die „Vignetten" schließlich zeigen den Dichter im Gestus des impressionistischen Farbenwurfs. Eine andre, eine Eindruckskunst humorvoller und zartsinniger Art betätigt der in England lebende Amerikaner Henry Harland (1861—1905), der Herausgeber des Yellow Book. Er ist — in Mademoiselle Miss and Other Stories 1893 und Grey Roses 1895 — ein Meister der kurzen Erzählung. Seine beiden beliebten Romane, The Cardinal's Snuff Box 1900 und The Lady Paramount 1902, sind aus allzu leichtem Stoff gewoben. Es fehlt die Lebensfülle.

So viel über den tatsachenträchtigen, bodenständigen und fremden Naturalismus des Hier und Jetzt. Er überträgt sich mühelos auf das Dort und Jetzt und erscheint dann als exotischer Naturalismus, der in Wirklichkeit nur Heimatkunst vom Standpunkt des Dichters aus ist. Denn für eine Olive Schreiner ist Südafrika und für einen Kipling Indien ebensogut Heimat wie für Hardy Wessex oder für Israel Zangwill Whitechapel. Die im Wort lebendig gewordenen äußeren Erscheinungen der Menschheit und der tropischen Landschaft sind hier von der Wirklichkeit in das Dichtergemüt hineingeprägte Innenwelten, nicht Phantasieländer, die ferne leuchten. Tausendmal Geschehenes und Gelebtes wird hier gestaltet, bei Kipling in einem rohen Impressionismus, der seine energetische und imperialistische Welteinfühlung widerspiegelt, bei Olive Schreiner (geb. 1862) durchtränkt von edler, religiöser Stimmung. Ihre Story of an African Farm (1882) ist ein schlichtes Geschehen auf fernländischem Hintergrund: unter sonnendurchglastetem blauem Himmelsgewölbe die öde rote Sandfläche des südafrikanischen Veldt, auf dem das einsame Burengehöft steht. Die paar Gestalten, die diese Einöde beleben, sind naturgetreu nachgezeichnet. Das psychologische Problem allerdings, Niederschlag eines dichterischen innern Selbsterlebnisses — das schmerzvolle Sich-Entwinden bei dem jungen Waldo aus kalvinistischen Fesseln in die Freiheit des Atheismus — droht den primitiven Weltrahmen zu sprengen. Olive Schreiner hat noch andere südafrikanische Romane geschrieben. Doch bleibt sie für die Literaturgeschichte die Dichterin eines Buches. Diese Fernwelten sind keine Wunschbilder mehr, wie sie der romantische Exotismus kannte. Sie sind eine dichterische Sinnensicht, die das dem Leser Unerreichbare in Wirklichkeitsnähe rückt. Diesem Nahgefühl muß jeder neuzeitliche Dichter gerecht werden,

selbst wenn er wie Robert Hichens (geb. 1864) darauf ausgeht, dem Fernbild den romantischen Zauber aufs neue einzuhauchen. Sein Sizilien — in The Call of the Blood 1906 — und sein Ägypten bleiben real. Er baut sie auf aus den Blickbildern des eignen und des fremden Auges. Aber seiner Neigung zum Übersinnlichen gehorchend, durchfühlt er sie mystisch-seelisch und durchrötet sie mit einem farbengesteigerten Sensualismus. Sein Garden of Allah (1904) ist die Verherrlichung der Wüste Sahara. Sie ist das Sonnenreich, dessen Glut zwei Wesen, die Domini und den Andrewski, ergreift. Die beiden werden später Mann und Weib, verzichten aber auf ihre Liebe, um in der Selbstopferung ihr Heil zu suchen. Die Wunderkraft der lichtlachenden und farbenflammenden Landschaft webt und glüht in diese zwei Menschenseelen hinein und färbt dort auf jedes Gefühl, jeden Gedanken, jede feinste innere Regung ab; denn der „Garten" ist ein Seelenbefreier, ist Friede und Feuer zugleich. Das psychologische Spiel der auf den Menschen einfließenden Farben- und Feuerkraft durch den ganzen Roman hindurch aufrecht zu erhalten, war ein Ding der Unmöglichkeit. So wirken schließlich diese Lichthymnen ermüdend, wenn nicht lächerlich. Bedenklich tief sinkt Hichens in dem andern ägyptischen Roman, Bella Donna (1909), mit seinen melodramatischen Maßlosigkeiten. Den Höhepunkt seines Könnens hat er nicht im romantisch-realistischen Exotismus erreicht, sondern in der psychologischen Wirklichkeitskunst. Sein Spirit in Prison (1908) zeigt uns den tastenden Sucher, der in den Tiefschächten der Seele den Wirkungen einer moralischen Lüge auf den Charakter nachspürt.

Wir können unsere Betrachtung des Neurealismus nicht abschließen, ohne mit ein paar Worten eines eigenartigen Erzählers zu gedenken, der plötzlich im neuen Jahrhundert den fabulistischen Zeitzeiger um fünfzig Jahre zurückgedreht hat. Die Dünnblütigkeit des Londoner Naturalismus macht einen alten Engländer ungeduldig und erweckt in ihm die Sehnsucht nach der vollsaftigen Daseinswelt eines Dickens und Thackeray: William de Morgan (1839—1917). Er stand schon in seinem siebenundsechzigsten Lebensjahr, als er während eines Grippehausarrestes die Feder zu einem Roman, Joseph Vance (1907), ergriff. Es folgten fünf weitere Bücher: Alice-for-Short 1907, Somehow Good 1908, It Never Can Happen Again 1909, An Affair of Dishonour 1910, A Likely Story 1911, When Ghost Meets Ghost 1914. Aber Joseph Vance ist De Morgans großer Wurf. Hier strahlt ein magischer Spiegel des Dichters eignes Jugendland verklärt zurück und weckt damit das London der vierziger und fünfziger Jahre zu neuem Leben. Pickwickiersprünge und Wirtshausraufereien werden aufgespielt. De Morgan besitzt den Schlüssel zur Dickensstraße und zum Thackerayschen Rittergut. Die soziale Tendenz fehlt. Aber Humor und Pathos werden kontrastierend gegeneinander ausgewirkt mit dem epischen Apparat der Frühviktorianer, der aus Slum, Geheimnis, Mord, Oddities, starrer Gebärde und toten Gegenständen als Springfedern der Handlung zusammengestückt ist. De Morgans Werk ist die altersfrische Selbstbehauptung des 19. Jahrhunderts gegenüber dem zwanzigsten. Wie ganz anders erscheint uns aber das neue Säkulum im Gegenwartsroman, wo es als das zersetzende Wesen auftritt, das die gesellschaftlichen Normen des Vorausgegangenen, des Altviktorianischen langsam zerkaut und verschluckt. Das zeigen uns die Dichter der letzten Generation, die nach Wells, Galsworthy und Bennett kommen: Walpole, Cannan, Beresford, Mackenzie.

XL. GISSING.

George Gissing trägt das Zeichen des Übergangs an sich. Langsam entwindet er sich dem sentimentalen Fabelgewirr der Viktorianer und wendet sich einem unbewußten Naturalismus zu. Eine tatsachendurchtränkte Lebenstiefschicht fängt an, unter seinem lösenden Spaten frei zu werden. Aber auch das ist eine bloße Übergangserscheinung. Denn jetzt entwickelt sich eine höhere, individualistisch betonte Weltkritik. Die von Anfang an klingende Grundnote seines Wesens aber ist ein Schopenhauerscher Pessimismus, der für die kausale Bedingtheit seines Unglücks folgende Fassung gefunden hat: „Es waren zwei Wesenheiten da, ich und die Welt. Und das Verhältnis zwischen beiden war meistens ein feindliches." Vor Arthur Morrison, aber ungefähr mit George Moore zusammen, fing er an mit einer naturalistischen Wiedergabe der Londoner Unterwelten, die zunächst noch von idealistischer Empörung und Mitleid durchhitzt war. So entstanden Workers in the Dawn 1880, ein sozialpolemischer Roman, The Unclassed 1884, der Lebenslauf einer Straßendirne, Demos 1886, eine psychologische Studie des englischen Proletariats, während Isabel Clarendon 1886 und Thyrza 1887 den späteren Gestus schon vorausnehmen. Dort lebt der Altertumsschwärmer in ärmlichsten Verhältnissen, unter Larven die einzig fühlende Brust, hier, in dieser Hardyschen Zufallstragödie, wirft die edle Seele der schönen Thyrza, einer Heimarbeiterin, die in höhere Kreise steigt, ihr strahlendes Licht in die sie umgebende trübe Welt. Diese Romane bauen langsam eine mächtig gedehnte Zuständlichkeit auf, die in ihrer rücksichtslosen, an Zola gemahnenden Offenheit den ehrbaren Bürger verletzte. Mit Zola glaubte Gissing an die künstlerische Gestaltungsmöglichkeit des gesellschaftlich Häßlichen. Mit Zola glaubte er — denn er kannte seinen Comte genau — an das savoir pour prévoir als episches Experimentalinstrument. (Dahin deutet seine Isabel Clarendon.) Mit Zola sammelte er sich sein Beobachtungsmaterial gewissenhaft an Ort und Stelle, im Slum und im Polizeigericht. Das Studium an Ort und Stelle war ihm leicht gemacht worden; denn nach schweren Schicksalsschlägen, als Schriftsteller, Photographen- und Klempnergehilfe in Amerika, hatte es ihn über Deutschland, wo er sich auf kurze Zeit an der Universität Jena philosophischen Forschungen hingab, nach London verschlagen. Hier mußte er sich durch Romanschreiben und Privatstunden durchhungern und daneben seine lasterhafte, dem Trunk ergebene Frau erhalten, bis ihr Tod ihn von der Schmach befreite. Alle diese Jahre hindurch lebte Gissing zwangsmäßig im Slum. Er hat die Bitternis jener Stunden festgehalten in seinen teilweise biographischen Private Papers of Henry Ryecroft, die in den Aufzeichnungen seines Lebensfreundes Morley Roberts — The Private Life of Henry Maitland 1912 — eine willkommene Ergänzung gefunden haben: „Noch sehe ich das auf der Westseite von Tottenham Court Road versteckte Hintergäßchen, wo ich nach einiger Zeit ein Hinterzimmer des obersten Stockwerkes mit dem Vorderkeller vertauschen mußte; es machte, glaube ich, einen Unterschied von 6 Pence in der Woche aus . . . Hier standen auf einem Steinboden ein Tisch, ein Stuhl, ein Waschgestell und ein Bett. Das Fenster, das, seitdem es eingesetzt wurde, noch niemand gereinigt hatte, erhielt sein Licht durch ein flaches Gitterwerk im Gäßchen obenan. Hier wohnte ich; hier schrieb ich." Hier beobachtete Gissing mit dem wachsamen Blick des Hungernden. Er machte aus der Not eine Tugend und wechselte mit dem sich verschiebenden Hintergrund des ihn gerade beschäftigenden Romans den eigenen Standort. Bald wohnte er in den Niederungen von Lambeth, bald in den schäbigen Kosthäusern Camberwells. Er strich des Abends in Ostlondon um die Schiebkarren der Obst- und Gemüsehändler herum, rauchte beschaulich manche Pfeife am Herdfeuer eines Wirtshauses, verbrachte den späten Abend in der Galerie eines Slumtheaters, die Dokumente Londons sammelnd, an dessen Pflaster die Armut ihn auf Jahre gefesselt hielt. Diesem emsigen Sammeln folgte eine mit heftigen Schmerzen verbundene künstlerische Zeugung. Das Ergebnis war ein Realismus, dessen Detailhäufung geradezu erdrückend wirkt. Jeder Zug, jede Farbenschattierung, jede Linie auf einem Gesicht wird sorgfältig gebucht. Aber dieses phantasieverwirrende Masseninventar läßt nur ein paar starke Momenterinnerungen, nie aber den Eindruck des ganzen Bildes in uns zurück. Dieser Realismus ist tatsachensicher, aber nicht wirklichkeitsstark, ist Freiluftkunst und wirkt doch papieren. Es fehlt der belebende Odem der Einfühlung. Dickens, als dessen Schüler er sich betrachtete, durchwünscht alles Gegenständliche — genau dieselben Dinge, Türklopfer, Teekessel, Milchkanne, Straßenpflaster, die auch Gissing mit durchdringenden Blicken täglich beobachtete — mit seinem grotesken Animismus. Zola steigert es hinauf zur symbolischen Gesamtvorstellung. Murgers Zigeunertemperament — das dem unfreiwilligen Zigeuner Gissing fehlte — zerbricht es in trübstem Umlicht zu Regenbogenfarben, George Eliot läßt es in Schönheit erglühen durch die Kraft der Sympathie.

Diese Sympathie fehlt Gissing, dessen Ich in steter Fehde mit der Welt lag. Und dieses Ich überwuchert schließlich das Nicht-Ich und reißt den Künstler in eine individualistisch psychologische Epik hinüber.

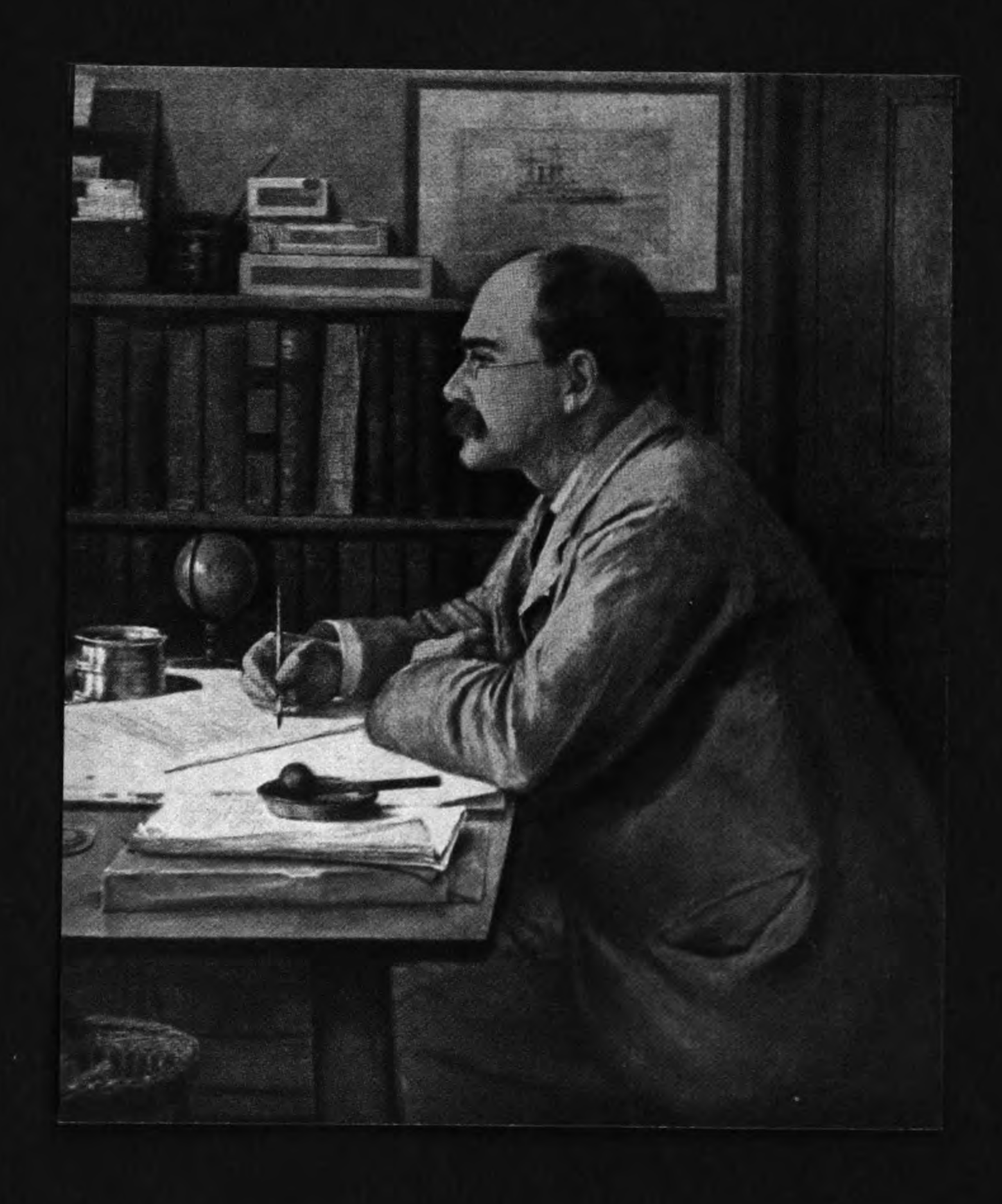


Abb. 214. George Gissing. Nach einer Zeichnung seines Freundes H. G. Wells. (Aus Bookman 1915.)

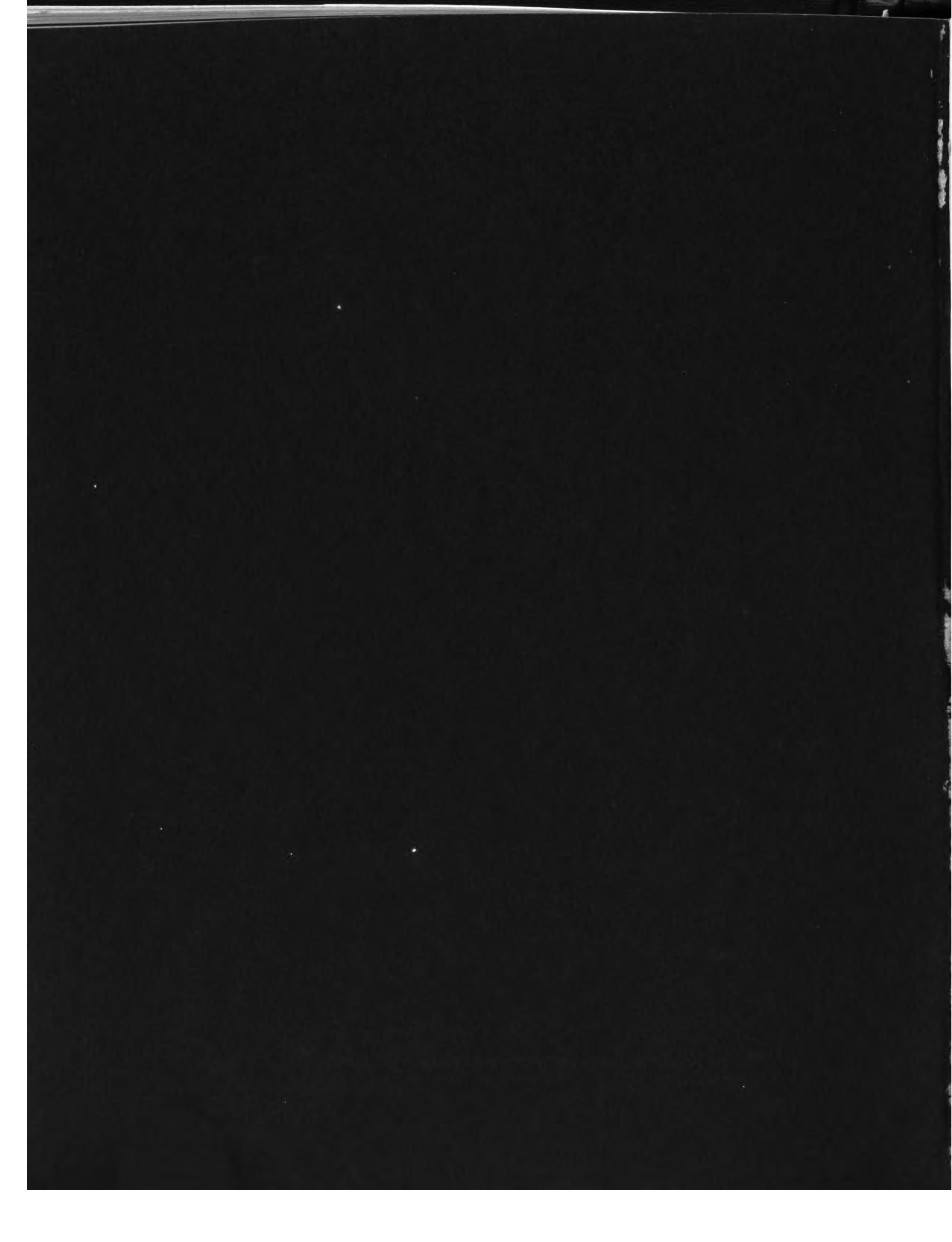
Sein Ich hebt sich empor über die nebelbelasteten Niederungen des Mitleids, hinauf in stolzem Geistesadel zu den Höhen von Nietzsches Ichtum, aus denen es voll Verachtung auf das niedrige Volk hinabblickt. Seine Lebensumstände, seine Armut, sein plebejischer Ursprung, der enge Menschenkreis, der ihn umgibt, sind nur das Gefängnis seiner fürstlichen Seele, die idealisch alle Schranken sprengt. Jetzt hat er nichts mehr übrig für das Fühlen und Denken der häßlichen Armut rings umher. Sie bildet fortan nur noch den verwischten Hintergrund, von dem sich das feinfaserige Temperament der modernen Herrenseele abhebt, die das Schicksal in ein elendes Gehäuse gesperrt hat. Unromantischer neuzeitlicher Byronismus! Das Ich in Mißklang mit der Gesellschaft und dem ganzen Ton der Zeit! Moderner Weltschmerz! Denn bei allem hochfahrenden Stolz wird das Leid nicht überwunden. Es bleibt bestehen, ohne Deutung, wie das Universum um uns her. Ohne Deutung, nicht aber ohne Sinn! Der Sinn ist uns nur entzogen. „Daß es eine Ordnung und einen Zweck gibt, scheint sicher. Auf alle Fälle wehrt sich mein Geist gegen die Auffassung eines Weltalls, das gar nichts bedeutete. Aber ebensowenig kann ich irgendeine der vorgeschlagenen Lösungen anerkennen. Vor allem andern beschäftigt das Dasein der Naturschönheit beständig mein Denken. Ich kann zeitweise die Schrecken der Welt vergessen. Nie kann ich die Blumen am Wegrand und die untergehende Sonne im Westen vergessen. Diese Dinge haben einen Sinn; aber ich zweifle sehr, ob der Menschengeist ihn jemals wird erfahren dürfen." Das herrische Ichtum des in Armut watenden Seelenaristokraten und die zeitfeindliche wehmutsvolle Agnostik sind die beiden großen Gebärden, die auch dem Künstler Gissing Kraft und Reiz verleihen. Diese Einstellung kam allmählich. Sie begann mit The Nether World (1889). Als ein Unbeteiligter, ein von oben tief Hinabblickender schildert er hier die brutalsten Szenen der niedrigsten Armutswelt, deren formschaffende Kräfte Laster, Gemeinheit, äußere und innere Häßlichkeit sind.

Selbst in den Freudenmomenten des untersten Volkes — in dem Ferienausflug nach dem Kristallpalast — erkennt er nichts als Bestialität. Dann schrieb er seine beiden großen Romane New Grub Street 1891 und Born in Exile 1892. Damit begann für ihn ein psychologischer Realismus, dessen Methode und aphoristische Neigung in mancher Hinsicht an Meredith erinnern. New Grub Street — der Kampf ums Dasein in der Schriftstellerwelt — ist die Geschichte seines eigenen Leidens. Reardon, der Gelehrte, der mit der Feder sein Brot verdienen muß, Biffer, der gewissenhafte Realist und Alfred Yule, der erfolglose Romancier, sie alle sind ein von verschiedenen Seiten betrachteter Gissing. Born in Exile ist noch deutlichere Selbstenthüllung. Godwin Peak ist der Seelenadlige, der unter seiner niedrigen Geburt leidet, sich von seinem Gesellschaftsboden loslöst, um weiter oben die wahre Heimat zu suchen, wo die Brüder und Schwestern seines Geistes weilen. Eine intellektuelle Unehrlichkeit verschafft ihm Eingang in die edle, aber orthodoxe Familie der Warricombe, wo er mit Erfolg um die Liebe der herrlichen Sidwell wirbt. Die Lüge aber — er, der Agnostiker, gibt vor, Theologie zu studieren! — bringt ihn zu Fall. Sidwell verzeiht ihm, folgt ihm aber nicht ins Exil. Peak wandert in der Welt umher und stirbt schließlich in der Fremde, in gesellschaftlicher und geistiger Verbannung. Hier tönt unaufhörlich die pessimistische Grundnote. Mit ihr aber mischt sich leise der Mißklang eines Willens, durch den ein Riß gegangen ist. Und dieser Mißklang schwebt herüber aus der Ferne eines häßlichen Augenblicks in Gissings eigenem Leben. Gissing — 1857 als Sohn eines Wakefielder Apothekers geboren — war, durch Stipendien unterstützt, noch ganz jung nach Owens-College in Manchester gekommen, wo er durch seine geradezu glänzenden Leistungen in den klassischen Sprachen Aufsehen erregte: eine noch unfertige Gelehrtennatur, die später in den lauschigen Räumen eines College als „Fellow" ihre Lebensbefriedigung gefunden hätte. Da lief dem geschlechtlich leicht erregbaren, kaum neunzehnjährigen Jüngling das schon erwähnte verhängnisvolle Weib über den Weg. In der Geldnot bestahl der Jungverheiratete einen Mitstudierenden, wurde ertappt, eingesperrt und aus der Universität fortgewiesen. Damit war sein Schicksal besiegelt. Es begannen die schrecklichen Wanderjahre, von denen wir oben gesprochen haben. So haftet ein Makel an Gissings wie an Godwin Peaks Willen, der in das Seelenaristokratentum des Romans etwas Ungereimtes hineinträgt. Dieses Ungereimte schafft sich in leisem Stöhnen, in dunkeln Anklageseufzern gegen das Schicksal Luft. Dadurch wird der Ton der ganzen Erzählung herabgestimmt von den paar seltenen Höhen Meredithscher Kraft- und Freudenklänge. Denn von Zeit zu Zeit übertönt den rasenden Wirbelsturm der Ideen, den Gissing hier entfesselt, prächtig der hehre Gesang der Erde, und der seelenhärtende majestätische Donnerschlag ihres Sturmes durchblitzt die geistreinigende Wortflamme „Brain" und durchhallt der Sammelruf zum Kampf für die Frau der Zukunft, jenes herrliche Wesen, wie es Meredith

Erste Manuskripthalbseite von Gissings Novelle „The Return of the Probationer". (Aus Bookman 1915.)



Rudyard Kipling. Nach dem Bildnis von Philipp Burne-Jones.
(Aus Bookmann 1903).



erträumt; geistig reif geworden, aber doch von wunderbarer Feinheit, reinsten Trieben und unübertrefflicher Lieblichkeit. Dieser letzten großen Frage hat Gissing einen besonderen Roman gewidmet, The Odd Women (1893), die Geschichte dreier Schwestern: die eine zeitlebens krank, die andere allmählich dem Trunk verfallend, die dritte in eine freudlose Ehe hinübergleitend, Gattin eines abstoßenden, eifersüchtigen, tyrannischen Mannes. Das sind die „odd", d. h. die überzähligen Frauen, die die gesellschaftliche Zuchtwahl stehen ließ. Ihnen gegenüber Rhoda Nunn, ein Weib von Meredithscher Kraftvollendung, der aber Gissings Pessimismus am Schluß keinen Lebensgefährten gönnt. Der ganze Roman schmiegt sich dem Rhythmus der Neunziger Jahre trefflich an. Er ist ein mutiges Lanzenbrechen für die freie Erziehung der Frau und für die Vernunft und Wahrheit als Grundbedingungen der Ehe. Allerdings vermissen wir hier, wie in seiner Epik überhaupt, die Glut der großen Leidenschaft, die ihm ebenso fremd war wie der Humor. Was er an Romanen nachfolgen ließ, ist mit Ausnahme von Eve's Ransome (1895) nur bessere Handwerkerarbeit.

Dem lungenkranken Gissing war es beschieden, in späteren Jahren sein hartes Los lindern und die schärfste Bitterkeit seines Pessimismus überwinden zu dürfen. Nach dem Tode seiner unwürdigen Frau hatte er eine zweite Unklugheit begangen und 1890 allen Warnungen zum Trotz ein Mädchen niedrigsten Standes geheiratet. Darauf jähes Unheil und baldige Trennung! Erst wenige Jahre vor seinem Tode fand er die seiner würdige Gattin in einer gebildeten französischen Dame, die ihn 1903 nach kurzer glücklicher Ehe in St. Jean de Luz in Südfrankreich, wo er gesundheitshalber leben mußte, scheiden sah. Eine heitere Beschaulichkeit war über ihn gekommen. Die häßlichen Geräusche des Alltags waren verklungen, und er durfte in das Schweigen der ihm so lieben antiken Welt hinüberwandern. So entstanden die Bücher By the Ionian Sea 1901 — eine italienische Reise war vorausgegangen —, das Fragment Veranilda (1904 veröffentlicht) und The Private Papers of Henry Ryecroft 1903. Kurz vorher hatte er seine Studie über Dickens, den er antipodisch verehrte — Charles Dickens, a critical study 1898 — zum Abschluß gebracht. Das historische Romanfragment Veranilda ist eine durch umfassende Sachkenntnis unterstützte liebevolle Einfühlung in das Italien des sechsten Jahrhunderts zur Zeit des Ostgotenkönigs Totila, Henry Ryecroft ein sonnig lächelndes Selbstidyll, in das die Schmerzerinnerungen der Jugend aus entbitternder Ferne hineinmurmeln. Erinnerung, Naturfreude, Weltschauen und Zukunftsvisionen! Denn Gissing eignet der seherische Blick. Wie Samuel Butler ahnte er, daß die Wissenschaft der Menschheit einst zum Fluche werde. „Ich hasse und fürchte die Wissenschaft; denn ich bin überzeugt, daß sie auf lange Zeit hinaus, vielleicht auf immer der unbarmherzige Feind der Menschheit sein wird. Ich sehe, wie sie alle Schlichtheit und Sanftheit im Leben und alle Schönheit in der Welt zerstören wird, wie sie die Barbarei unter der Maske der Zivilisation wieder herstellen, die Gemüter verdüstern und die Herzen verstocken wird, wie sie eine Zeit mächtigster Fehden heraufführen wird, neben denen „die tausend Kriege von ehemals" in Bedeutungslosigkeit versinken und wie sie die mühevoll errungenen Fortschritte der Menschheit in blutdurchtränktem Chaos zerkneten wird." Vor vierzig Jahren — Ryecroft blickt vom Standort des diamantenen Jubiläums (1897) zurück — da war sie noch die große Befreierin. Ihre kommende Tyrannei hat keiner gesehen. Wohl der ahnungslosen, guten alten viktorianischen Zeit! Dahin ist sie und mit ihr so viel Edles und Gutes.

So ist der vorwärtsblickende Gissing, der von Meredith zu Galsworthy und den Jüngern die Brücke schlägt, zu einem Rückwärtsschauenden geworden. Im Gegensatz zu der Mehrzahl der Neuromantiker ist er den umgekehrten Weg gegangen: Vom Realismus zur Romantik!

XLI. KIPLING.

Kein Dichter ist mit den imperialistischen Neunzigerjahren so eng verwachsen wie Kipling. Ihre Stimme trägt sein Lied weiter. Aber das neue Jahrhundert wirft keinen Widerhall zurück. Erst die Weltkriegsjahre schaffen ihm wieder den echorufenden Raum.

Rudyard Kipling wurde am 30. Dezember 1865 in Bombay geboren. Die Eltern tauften das Knäblein Rudyard nach dem gleichnamigen See in Staffordshire, an dessen Ufern der Vater, John Kipling, der spätere Professor der Bauskulptur an der Kunstschule zu Bombay, seine nachmalige Gattin, Miß Alice Macdonald, kennen gelernt hatte. Seiner Sinne noch nicht vollfähig, bewegte sich der Knabe in der indischen Welt bis 1871, als der frühe Wechsel ihn nach England brachte. Mit dreizehn Jahren trat er in das United Service College of Westward Ho in North Devonshire ein, um sich dort langsam seine zweite, seine britische Seele zu schmieden. Davon erzählt sein Schulroman Stalky and Co. Aber die indischen Eindrücke verwischten

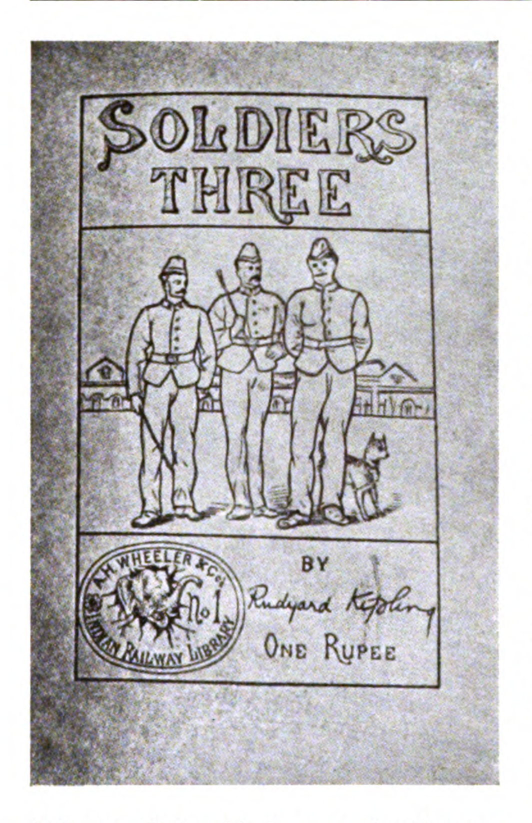


Abb. 216. Einbanddecke zur ersten Nummer der indischen Eisenbahnbücherei: Kiplings „Soldiers Three".
Aus Martindell, A Bibliography of the Works of Rudyard Kipling.)

sich nicht. Denn nach dreiundeinhalb Jahren kehrte er nach dem heimatlichen Bombay zurück, fand bald darauf Stellung bei der Lahore Civil and Military Gazette und amtete 1887—1889 in Allahabad als Mitherausgeber des „Pioneer". Immer mehr weitete sich sein Weltausblick. Seine Zeitung schickte ihn 1889 als Korrespondenten nach England. Der Weg führte ihn dorthin über Japan, San Francisco und New York. Daran schloß sich 1891 eine Reise nach Südafrika, Ceylon und Neuseeland an. Auf diesen Reisen ging ihm die Größe des britischen Weltreichs auf, dessen Saga er jetzt schon zu singen begann. In London hatte Kipling die Bekanntschaft eines amerikanischen Schriftstellers Wolcott Balestier gemacht, dessen Schwester Caroline er 1892 zur Gattin nahm. Die nächsten vier Jahre sehen wir ihn auf dem Familiengute der Balestiers in Beechwood in Brattleboro im Staate Vermont zubringen. Dann kehrte er nach England zurück, wo er sich zuerst in Torquay, dann in Rottingdean bei Brighton und schließlich in Burwash in Sussex niederließ.

Kipling ist der Meister der kurzen Geschichte. Über dreihundert Nummern liegen vor. Dazu gesellen sich die Romane The Light that Failed, Captains Courageous, The Naulahka und Kim. Seine künstlerische Entwicklung läßt drei Etappen erkennen, denen man die Merkzeichen ironisch, energetisch und imperialistisch-symbolisch anheften kann. Der ersten Periode, die bis 1890 reicht, gehören an die Plain Tales from the Hills (1887), die Soldiers Three 1888, The Story of the Gadsbys 1888, In Black and White 1888, Under the Deodars 1888, The Phantom 'Rickshaw and other Tales 1888, Wee Willie Winkie 1888, The City of Dreadful Night and Other Sketches 1890. Kipling wirft hier starke Eindrücke vor uns hin, die das Land seiner Kenntnis, Indien, in sein Gemüt hineingebrannt hat. Nicht neue Gestalten schafft er. Dazu ist der epische Zeitverlauf zu kurz bemessen. Hastig, im dramatischen Siebenmeilenstiefelschritt eilt die Kiplingsche Kunst dahin und läßt die Menschen und Dinge selber in lauten, kurzen Schlagworten ihre eigenen Mitteilungen machen. Humor und gelegentliches Pathos sorgen für seelische Wärme. Die Erzählungskunst steigt herab, um sich dem geistigen Durchschnitt des Reisenden und des anglo-indischen Offiziers anzupassen, waren doch die ersten Bändchen weiter nichts als bestellte Ware für Eisenbahnbüchereien. Andrerseits wird die kecke Tagesberichttonart, die Kipling naturgemäß wählt, emporgehoben und allmählich zum Kunststil einer neuen Literaturgattung umgeprägt. Ein derber Realismus spricht aus Lispeth, der ersten nüchternen, telegrammartig getippten Erzählung der Plain Tales. Aber schon in False Dawn beginnen laute Farbenblitze zu zucken, die uns eine Vorahnung von Kiplings Kraftimpressionismus geben können. Hier in den Plain Tales machen wir auch Bekanntschaft mit der berühmten, später wiederkehrenden Mrs. Hauksbee, der flirtenden, essigscharfen kleinen Damenkönigin, deren Augenwimpern die Gesellschaft der anglo-indischen Offizierssalons von Simla regieren. Sie ist eine der weniger vollgültigen Gestalten, die Kipling fertig gebracht hat. Sie konnte ihm nur deshalb gelingen, weil sie den Frauentypus der Energie vertritt, die noch einer andern bekannten

Kiplingschöpfung den Stempel aufdrückt, dem frühreifen anglo-indischen Offizierskind Wee Willie Winkee, diesem Hauptmann der Ammenstube, dem jenseits seines Herrscherbereichs nur verwischte Erscheinungen winken, über rotem Kanzleibindfaden ein grimmiger Mann, sein Vater, eine beständig aus- und einsteigende wundersame Frau, seine Mutter. Hier betätigt Kipling eine echte Erzählerkunst, die Handlung und Gefühlserregung auf engstem Raum zusammendrängt. Hier und in der Sammlung Under the Deodars und in The Phantom 'Rickshaw. Noch nicht so sehr aber in den Soldiers Three, der Abenteuerchronik der berühmten englischen „drei Musketiere", des Iren Mulvaney, des Cockney Ortheris und des Yorkshirers Learoyd, einer Chronik, die Tabak, Bier, Grobschlächtigkeit, Dialekt und unmögliche Situationen zusammenketten. Die besten Mulvaneygeschichten kommen später in Life's Handicap und Many Inventions, die der zweiten Periode angehören.

Die zweite Periode (1890—1897) beginnt ungünstig mit The Light that Failed (1890) und endigt glänzend mit den Jungle Books (1894—1895) und Captains Courageous (1897). Zwischendrinnen liegen Life's Handicap (1891), The Naulahka (1892) und Many Inventions (1893). Das Kraftmeiertum und die Arbeitsbegeisterung singen immer lauter — zumal in den Gedichten jener Jahre —; denn in Kipling steckt etwas vom Berserker, den Carlyle in jedem Engländer vermutet, das Sieden und Kochen der heiligen Wut, die Seele des Abenteurers, der über allem andern die Gefahr und das Spielen mit Leben und Tod liebt, sagt er doch von Mowgli, dem Wolfskind: denn ihn entzückte das Leben- und Sterbensspiel; ihn reizte es, dem Tod am Bart zu zupfen. Aus solchen Stoffen ist der Held des Romans The Light that Failed, Dick Heldar, gemacht. Er ist Maler und Kriegskorrespondent im Sudan, kommt später mit tief vernarbter Kopfwunde nach London, wo er seine Jugendgeliebte, die Malerin Maisie, wiederfindet, die aber nichts von ihm wissen will. Noch kann er sein großes Bild, „die Schwermut" — eine Wiederspiegelung von James Thomsons City of Dreadful Night und dies wiederum ein Reflex der Dürerschen Melancholia — vollenden. Dann erblindet er. Sein Modell aber zerstört aus Rache die Leinwand. Gebrochenen Herzens kehrt Dick nach dem Sudan zurück, wo er in der Schlacht von der Kugel tödlich getroffen wird. Ein eigentümliches, ein Kiplingsches Künstlertum wird hier verherrlicht, das des Kraftmenschen, der ein Vagabundenleben führt und aus Träumen und Halluzinationen Welten schafft, der beim fröhlichen Gesang der Freunde über grellen Phantasien brütet, dem beim Blick auf das nächtliche London mit seinen Tausenden von Kaminen das Räuberwort entschlüpft: „was für eine Stadt zum Plündern!" und dem — ach! — nach der Erblindung das Stampfen der marschierenden Soldaten die süßeste Musik ist. Diese kraftgesteigerte Künstlerwelt durchflattert Maisie als bloßes Stimmungsbündel ohne Persönlichkeitszüge. Der Ton der Erzählung pendelt zwischen den Polen des Rauhen und Heftigen. Die Teile sind besser als das Ganze. Prächtige Beispiele aber von Kiplings Kunst birgt die Sammlung Life's Handicap. Hier greifen wir zur Geschichte des Namgay Doolah, der, seiner Abstammung nach halb Ire, halb Hindu, wohl die groteskeste Gestalt der ganzen Kiplinggalerie ist. Ihm liegt die irische Starrköpfigkeit im Blute als eine rote Flamme, die ihm oben in feurigem Haarbusch den Schädel umzüngelt. Die Lieblingsnummer aber ist On Greenhow Hill mit seiner kontrastierenden Doppelbühne: dem vorhimalajischen Hügelland hier und jetzt und dem fernen Erinnerungsland der Yorkshire Moors zwischen Skipton und Pateley Bridge, wo einst die Bleiminen rasselten — sie liegen jetzt (oh schöne Ferienerinnerung) vermodert und ausgestorben. Hier auf indischer Anhöhe lauert Ortheris, das Gewehr in der Hand, um den desertierten Hindu niederzuschießen, wenn er die Wasseranlage heraufkommt. Neben ihm, in Gedanken heimwärts wandelnd, erzählt Learoyd von dem methodisti-



Abb. 217. Einbanddecke zu Nr. 14 der indischen Eisenbahnbücherei: Kiplings City of Dreadful Night 1891. (Sieben Schilderungen indischen Städtelebens.)
Diese indische Essaysammlung wurde von Kipling später unterdrückt. Der Aufsatz City of Dreadful Night steht jetzt in Life's Handicap.

schen Mädchen in Greenhow Hill, das er liebte, langsam dahinsiechen sah, vergessen wollte und heute noch nicht vergessen hat (And I've been forgetting her ever since). Während er seine Geschichte zu Ende bringt, legt der lauschende Ortheris die Flinte an. Er hat am Abhang drüben den Ausreißer entdeckt und knallt ihn im nächsten Augenblick nieder. Den roten Felsen hinunter rollt der Leichnam. In blauen Enzianen liegt er regungslos. Von hohen Föhren stößt ein schwarzer Rabe ab, Beute zu mustern.

Schon hier, in Greenhow Hill, unterbricht den gellenden Chor der Eindrucksstrahlen das rauhe, schlichte Lied von der Arbeit, von der Religion der Kraft, von der Gehorsamszucht der Energie. Dieses Lied schwillt in der Folge lauter und lauter an und wird schließlich mit dem diamantenen Jubiläum der Königin Victoria zur Hymne auf jenen puritanischen Geist der Dienstbarkeit, des Gehorsams und der Tat, der das größere englische Vaterland, das Imperium schuf. Der Politiker hat über den Dichter gesiegt, der jetzt eine Botschaft, den Imperialismus zu verkünden hat. Davon ist der Kipling der dritten Periode erfüllt. Zwei Werke lenken langsam in diese neue Strömung über: die beiden Dschungelbücher und Captains Courageous. Die Dschungelbücher bedeuten den Höhepunkt von Kiplings Können. Nicht ein Tierepos wird uns hier erzählt; denn das Geschehen ist wiederum sprunghaft und erratisch. Mowgli, den die Wölfin als Säugling mit ihren Jungen zusammen auferzieht, lebt lange Zeit in der Dschungel, kehrt in sein Heimatdorf zurück und rächt sich schließlich an seinem Feinde Shere Khan, dem Tiger. Eine echte, von Tierseelrealitäten durchhauchte Welt weiß Kipling in impressionistischem Flammenwurf vor uns hinzuzaubern. Nicht bloße Menschen in Tiermasken bekommen wir zu sehen und zu hören. Wesen der tiefen animalischen Stufe brummen, zischen und singen uns — durch eine dichterische Lizenz sprachfähig gemacht — im Einklang mit ihrer eigenen niedrigen Tierpsychologie ihren Drang und ihre Lust, ihr Fühlen und Wollen zu, und ergehen sich vor unseren Augen naturwahr in typischen Bewegungen und kraftvollen Taten. Kipling taucht seine schaffenden Hände in eine Fülle schärfster Beobachtungen ein, die schon vor ihm sein Vater, der Verfasser des Buches Beast and Man in India, für ihn gesammelt hat.

So malt er sprechende Tierporträte wie Bagheera, den kühnen schwarzen Panther, Shere Khan, den gierigen und dummen lahmen Tiger, Baloo, den braunen Bären, den Rechtslehrer der Dschungel, Kaa, die Riesenschlange, schlau und stolz, Nag und Nagaina, das falsche, grausame Kobrapaar, Hathi, den Elefanten, den Dschungelmeister, Chuchundra, die Bisamratte, so weinerlich und schüchtern und Rikki-Tikki-Tavi, den Mongoz, diesen lustigen, menschentreuen und gewandten Schlangenbezwinger. Das Ganze ist eine Satire, die an Swift erinnert. Wie Gulliver, der, zurück aus dem Land der nüchternen Vernunftherrschaft, in Ohnmacht fällt, da sein Weib ihn küßt, so plagt auch Mowgli unter Menschen ein unbeschreibliches

Heimweh nach seinen alten Freunden, den Tieren, die einen viel stärkeren Sinn haben für Wirklichkeit, Anstand und Gerechtigkeit. Sie verleiblichen Kiplings Ideale. Sie sind keine Phantasten und Systemmacher, sondern Realisten, die das strenge Gesetz des Gehorsams befolgen und ihre gezähmte Kraft den Bedürfnissen der Wirklichkeit anpassen. Das Dschungelgesetz ist das Gesetz der klaren Vernunft, der Tunlichkeit, Tatsächlichkeit und Notwendigkeit. Das stärkste und schlauste Tier, Akela, führt die Wolfsherde. Wird er schwach, töten ihn die Wölfe und wählen einen anderen Führer. Mowgli hat sich kraft seiner höheren Intelligenz unter Baloos Leitung, der ihm die Wald- und Wassergesetze, das Unterscheiden zwischen verfaulten und gesunden Zweigen beibrachte, die Lehren der realistischen Tiere zu eigen gemacht. Er kennt die Realitäten der Dschungel, die mehr wert sind als alle Systeme zusammen. Er kennt die Heilkraft des Gehorsams. Er ist das Bindeglied zwischen der Natur, deren oberstes Gesetz der Gehorsam ist, und der Menschheit, die dieses Gesetz verlernt hat. Die Bandar Log — die Affen — sind die Don-Quijotischen Theoretiker der Dschungel, die Baumwipfelwandler, die den Boden der Wirklichkeit verlassen haben. Kipling überhäuft sie mit Spott. Sie kennen weder Zucht, noch Gesetz, noch Führung. Immerfort schwatzen sie von sich selber, als wären sie ein großes Volk. Hundert Dinge fangen sie an und vollenden keines. Sie schleifen, von hohen Zielen träumend, einen Ast den halben Tag herum. Dann plötzlich zerknicken sie ihn.



Abb. 218. Kipling in der Karikatur von Sambourne.
(Aus Martindell nach Punch.)

Captains Courageous, die Geschichte der Umerziehung des verweichlichten amerikanischen Milliardärsöhnchens Harvey Cheyne an Bord eines Fischerschoners zum lebenstüchtigen, arbeits- und disziplinfreudigen Menschen, müht sich aufs neue mit der uns jetzt reichlich bekannten puritanischen Morallehre ab, deren Fortissimoschläge wir allmählich als lästig empfinden. Auch die Erfüllung des malerischen Zweckes des Buches, der lebendige Farbenfilm des Kabeljaufangs an den Neufundlandsandbänken will uns zu lange dauern, obschon uns hier die buntesten Blätter aus Kiplings Album entgegenleuchten. Es sei an die Mondnachtsszene an Bord des Schiffes erinnert. Die Seeleute sind mit der Ausweidung des Kabeljaus beschäftigt. Ein harter Rhythmus wirft sie unter Blitzlichtern in den Schwung des großen unsichtbaren Rades der Arbeitsgemeinschaft, und unwillkürlich zerschlägt sich Kiplings Prosa in die Takte des Hohen Liedes der Tat.

Damit gelangen wir zur dritten Periode (nach 1897), die die puritanische Disziplin imperialistisch einengt, aber künstlerisch steigert und weitet durch Übertragung auf die tote Materie. Die besten Beispiele dazu liefert uns der Band The Day's Work (1898). Mit peinlicher technischer Genauigkeit beschreibt er — in The Ship that Found Herself — die Teilstücke des Dampfers. Puritanische Leidenschaft kann sich den Worten einfühlen, weil die Teile nicht sich selber, sondern dem höhern Zwecke des Ganzen dienen und so auf ihre Weise den Gehorsam versinnbildlichen. Noch mehr! Die Teile selber werden verpersönlicht, damit sie uns unter dem Schutzgeist des Dampfes ihre Eindrücke zustammeln. In ähnlicher Weise erzählt — in 007 — eine Lokomotive ihre Lebensgeschichte. Im Rahmen des Imperialismus — wenn

FABLES FOR THE STAFF.

THE ELEPHONT AND THE LARKS NEST.

A discrimingting boer having laid a nestful of valuable and infyrming eggs. fled across the horizon under pressure of necessity lefving his nest in a seclfded spot where it was discovered by a disinterested observer who reported the same to an intelli-gence officer. The latter arriving at his leisure with a great pompositcy said "bee me batch." And sitting down without reserve convorted the entire output into an unnecessary omelette. After the mess was re-moved, the disinterested obsprver observed :—"had you approached this matter in ankther spirit you might hpve obtained valuable information." "That," quoth replied the Intelligence officer, "shes your narrow-minded prejudice. Besides I am morally certain that those eggs came out of myre's nest." "It is now too late to enquire" said the disinterested observer, "and that is a pity." "But am I not an intelligent officer?" Said the Intelligence officer "Of that there can be no twe opinions," said the disinterested observer. Whereupon he was sent down.

Moral. *Do not teach the Intelli-gence to hatch eggs*

Abb. 219. Kiplings Korrektur einer Seite, die er 1899 während seines Aufenthaltes im britischen Hauptquartier in Südafrika drucken ließ und die das Werk eines holländisch redenden Setzers ist. (Aus Bookman 1903.)

schon das Wort nicht fällt — bewegt sich Stalky and Co. (1899), der Roman, der durch das wilde Gewirr des Schullebens zwischen den seelischen Etappen: Korpsgeist, Patriotismus, Imperialismus den roten Faden der Entwicklung spannt. Kipling hat hier unter dem Namen Beetle sein eigenes Knabenporträt gezeichnet. Das Lied aber von der Zähmung der Kraft artet hier in Geschrei und Gebrüll aus. Ein Bild machtvollster angelsächsischer Typik ist bleibend, der Tag des Aufbruchs, an dem der Schuldirektor, in strenger Erfüllung seiner harten Pflicht, sich daran macht, jedem der zweihundert Knaben seine Prügelstrafe zu verabfolgen, bis er mittendrin aufhören muß, weil unterdessen die ganze Schar in stürmische Hurrarufe auf den Züchtiger ausgebrochen ist. Disziplin, Disziplin, Disziplin! Schließlich bekommt man genug davon. Kipling selbst wendet sich zeitweise davon ab. Denn sein großer Roman Kim (1901) ist in dieser Hinsicht zurückhaltender. Hier hat sich der Dichter eine gewaltige Aufgabe gestellt: den Riesenkinematograph Indiens vor uns abzuspielen. Äußerlich ist ihm das prächtig gelungen. Fröhliche asiatische Unordnung flutet auf uns ein. Was für ein Abschnitt, wo er die Grand Trunk Road, den großen indischen Lebenskorridor wiederzugeben versucht und in wenigen Taktschlägen Satz um Satz immer wieder neue Menschengruppen vorbeibefiehlt! Ein paar prächtige Gestalten treten auf: Mahbub Ali, der Pferdehändler, Lurgan Sahib, der Juwelier, dessen Modell erst kürzlich starb, Kim selber, das verlassene, zum halben Hindu verwilderte Kind irischer Soldateneltern und der beste ihrer aller, sein Meister, der alte thibetanische Lama, der Gelehrte mit dem Bettlernapf, der nach dem Lebensfluß pilgert. Und doch ist dieser lebenüberrinnende Roman ein ermüdendes Buch. Am Ende kann selbst der lauteste Lärm uns einschläfern. Dieses Kunststück bringt Kipling fertig. Wir fühlen, es ist etwas nicht in Ordnung. Ist es die lahme, minderwertige Fabel, deren Springfeder das Spitzeltum ist? Der Grund liegt tiefer. Kim ist die reductio ad absurdum des Impressionismus, in dessen Wesen es eben liegt, nur die Kunst des Äußerlichen sein zu dürfen. Kipling hat Indien als hebraistischer Puritaner und farbenliebender Sensualist gesehen. Er hat es in seiner Landschaft, Menschheit und Tierwelt dem Engländer sinnlich so nahe gebracht wie kein anderer Dichter vor ihm. Wo aber ist die Seele Indiens? Die suchen wir bei ihm vergebens. Mag Kipling Worte wie Buddha und Veda in den Mund nehmen, so viel er will; in die Tiefen indischer Beschaulichkeit ist er nie hinabgestiegen.

Etwas sanfter wiegt sich der Ton in den hübschen Kinderbüchern: Just So Stories (1902), Puck of Pook's Hill (1906), Rewards and Fairies (1910). Der Weltkrieg aber rief bei ihm sofort die alten Kraftexperimente wieder auf den Plan: Sea Warfare 1916, A Diversity of Creatures 1917.

Kipling bleibt der Meister eines unbewußten Vulgärimpressionismus, dessen krachende Wirkung auf dem wohlgewählten Einzelwort beruht. Seine Worte sind knallende Treffer. Eine feste Hand hat das Magazin mit Energie geladen, ein Späherauge den Lauf aufs Ziel gerichtet, ein kecker Finger den Schlaghahn gedrückt. Kipling geht stets auf den einen großen Meistereindruck los, den er aus der Fülle der Kleinmerkmale herauspeitscht. Suggestionen, Metonymien, Synästhesien, fugendichte absolute Adjektive, Reduplikationen und kühne Neubildungen vermitteln den impressionistischen Sprengschlag. Sonnenaufgang im Atlantischen Ozean in der Nähe des Äquators! „Die Sonne ging auf an klarstem Himmel und ihr Strahl traf das Wasser so heftig, daß man glaubte, das ganze Meer müsse jetzt wie ein blankschimmerndes Trommelbecken ertönen." (Many Inventions.) Der sausende Südexpreß! „Er schleudert die Meilen über seine Schultern zurück wie der Tischler, der dem weichen Brett die Späne enthobelt" (007). In eitler Herauskehrung seines Ichs berichtet Dick von seinen Heldentaten. „Er gab die Erzählung von Anfang an, und die Ich, Ich, Ich — im Englischen stehen hier natürlich stangenartige I, I, I — durchblitzten seinen Bericht wie die am Eisenbahnfenster vorbeirasenden Telegraphenpfosten" (The Light that Failed). Der Blitz! „Er zerspritzt über den Himmel, wie ein geschleudertes Ei, das am Scheunentor zerplatzt" (The Return of Imray in Life's Handicap). Die zerstörten Brückenpfeiler! „Sie sahen aus wie die zerbröckelten Zähne im Maul eines alten Mannes" (Flood Time in Black and White). Sein unbedingter Glaube an das einzig mögliche treffsichere Wort führt Kipling auch auf Irrwege, in den Urwald der technischen Ausdrücke, die er ihrer scharfen und engen Begrenztheit wegen bevorzugt, ohne zu bedenken, wie nebelhaft verschwommen gerade sie für den Laien sein müssen.

Die packende Wirkung ganzer Abschnitte beruht bei Kipling auf einem künstlerischen Abkürzungsverfahren, das kühn nur Punkte auswählt, die er ebenso kühn gruppiert. Jeder erwähnte Punkt bildet die oberste Spitze einer ganzen Pyramide unterdrückter Einzelheiten, die im Schweigen gehorsam mitleuchten, sobald ihr Gipfel das Lichtsignal gibt. So löst sich das Lesen einer Kiplingschen Darstellung in ein Abspiel rascher heftiger Stöße auf, die sich trommelklangartig in den Rhythmus seines Dichtertemperaments einschwingen.

XLII. H. G. WELLS.

Der Roman ist das Reich aller Möglichkeiten und Unmöglichkeiten. Hier kann ein mutiger Gestalter es wagen, einer längst fallen gelassenen Forderung nachzuleben und das gesamte menschliche Wissen in eins zu fassen. Der Polyhistor feiert hier seine Auferstehung in einem Manne, der Naturforscher, Philosoph, Soziologe und Epiker zugleich ist: H. G. Wells.

Herbert George Wells ist einfacher Leute Kind, das sich unter Aufbietung aller Kräfte mit erstaunlicher Schnelligkeit aus den engen Schranken seines elterlichen Erwerbslebens zu einem stolzen, freiheitlichen Dasein emporgearbeitet hat. Er wurde am 21. September 1866 in der Londoner Vorstadt Bromley geboren. Seine Mutter war die Tochter eines Gastwirtes, der in den Tagen der Postkutschen Pferde vermietete. Sein Vater, Joseph Wells, ein Gärtnerssohn, hielt sich einen Spezereiladen in Bromley und versuchte nebenbei durch berufliches Cricketspiel sein Einkommen zu verbessern. Als der Laden einging, war die Mutter, die vor ihrer Heirat im Dienste einer hohen Dame gestanden hatte, gezwungen, als Haushälterin Stellung zu nehmen in dem großen Landgut Up Park bei Petersfield. Hier bekam der zwölfjährige Knabe schon früh den Unterschied zu spüren zwischen der Aristokratie und der untersten Mittelklasse.

Das Erinnerungsbild dieser Zeit hat er festgehalten, ausgemalt, erweitert und gedeutet im ersten Teile seines Tono Bungay, in dessen Mittelpunkt der Rittersitz Bladesover mit der sittenstrengen Haushälterin steht. Schon nach einem Jahre begann für Wells der Kampf ums Dasein. Er wurde aus der Schule genommen und bei einem Apotheker in Windsor und nachher bei einem Tuchhändler in Southsea in die Lehre getan. Diese schweren Tage der Lehrlingssklaverei hat Wells in Kipps und in The History of Mr. Polly dargestellt. Aber der junge Knabe nahm sein Los nicht ruhig hin. Er benutzte alle Gelegenheiten zu geistiger Weiterbildung und fand sich mit sechzehn Jahren an der Midhurst Grammar School in der eigenartigen Stellung eines Hilfslehrers, der zugleich auch Schüler war. Er erwarb sich Stipendien zum Studium am Royal College of Science und schien auf dem besten Wege zu sein, ein Gelehrter zu werden. Auch diese Jahre des Kämpfens und Strebens haben in einem späteren Roman ihren Niederschlag gefunden, in Love and Mr. Lewisham. An der Londoner Universität studierte Wells vergleichende Anatomie und arbeitete im Laboratorium des berühmten Huxley. Er bestand seine Prüfungen mit großer Auszeichnung und wurde Bachelor of Science. Zwei oder drei Jahre lehrte er an einer Schule (Henley House School) in St. John's Wood, dozierte Biologie und arbeitete als Universitätsassistent. Aber von Anfang an hatte er eine starke Neigung zur Schriftstellerei und steuerte langsam in beständigem Artikelschreiben in das Fahrwasser der Journalistik über. Ihm schwebte schon damals die episch-dramatische Nutzbarmachung der naturwissenschaftlichen Ideen vor. Sein erster Versuch in dieser Richtung, The Time Machine (1895), erregte Aufsehen und ermutigte ihn, auf dem einmal begonnenen Wege weiterzuschreiten. Von nun an ist das Leben von Wells äußerlich ereignislos. Er hat immer südlich der Themse gelebt, abgesehen von ein paar Jahren, die er in London und auf Reisen verbrachte. Er bewältigt täglich ein großes Maß von Arbeit in weicher Wohlhabenheit in seinem reizenden Landhaus in Little Easton in Surrey, zwischen Folkestone und Sandgate gelegen, am Rande der großen Domänen der Lady Warwick, deren Riesenpark er des Abends nach seiner Autofahrt durch die hübschen südlichen Gelände durchqueren muß.

Wells hat selber seine Werke eingeteilt in drei Gruppen: naturwissenschaftliche oder soziale „Romanzen", Romane und soziologische Werke. Mit der ersten Gruppe beginnt er seine Laufbahn. Mit dem neuen Jahrhundert setzen bei ihm die Romane ein, denen die soziologischen Schriften zur Seite gehen. Von Zeit zu Zeit kehrt er aber auch seit 1900 immer wieder zu den „Romanzen" zurück. Zu den „Romanzen" oder Phantasien gehören: The Time Machine (1895), The Island of Doctor Moreau (1896), The Invisible Man (1897), The War of the Worlds (1898), When the Sleeper Wakes (1899), The First Men in the Moon (1901), The Food of the Gods (1904), In the Days of the Comet (1906), The War in the Air (1908), The World Set Free (1914). Seine Romane sind: The Wheels of Chance (1896) (eigentlich nur eine Episode), Love and Mr. Lewisham (1900), The Sea Lady (1902), Kipps (1905), Ann Veronica (1909), Tono Bungay (1909), The History of Mr. Polly (1910), The New Macchiavelli (1911), Marriage (1912), The Passionate Friends (1913), The Wife of Sir Isaac Harman (1914), Bealby (1915), The Research Magnificent (1915), Mr. Britling Sees it Through (1916), The Soul of a Bishop (1917), Joan and Peter (1918), The Undying Fire (1919), The Secret Places of the Heart (1922). Neben die Romane lassen sich noch die Novellen und Erzählungen stellen: The Stolen Bacillus (1895), A Wonderful Visit (1895), The Plattner Story and Others (1897), Twelve Stories and a Dream (1903), die meisten gesammelt in The Country of the Blind (1911). Zahlreich sind die soziologischen Schriften: Anticipations (1901), Mankind in the Making (1903), A Modern Utopia (1905), The Future in America (1906), The Misery of Boots (1907), New Worlds for Old (1908), First and Last Things (1908) (und erweitert 1919), An Englishman Looks at the World (1914), The Peace of the World (1915), The Elements of Reconstruction (1916), War and the Future (1917), God, the Invisible King (1917), In the Fourth Year (1919), Russia in the Shadows (1921), The Salvaging of Civilization (1921), Washington and the Hope of Peace (1922). Dazu kommt noch die dicke Geschichtsbibel: The Outline of History (1920). In nicht ganz dreißig Jahren ein Urwald von Büchern und Schriften! Fürwahr, Wells fällt das Schreiben leicht. Dazu kommt noch, daß er unendlich viel will.

Was will Wells? „Das ganze Leben in den Bereich des Romans einbeziehen!" Das ist nach ihm das Ziel der modernen Prosadichtung. Wells ist das neuzeitliche Ich, das den Riesenstrom alles Gegenständlichen und das Ideenhafte, das ihn geisterhaft umhuscht, das große Werden, das sich als Leben uns dartut, durch seine Seele hindurchziehen läßt, das Ich, das in dieser flüssigen Masse von den stockenden Trägheitselementen der gegenwartgewordenen Vergangenheit die Flutungen der zukunftschaffenden Kräfte loslöst, das aus der Gesetzmäßigkeit des weltlichen Hier und Jetzt die Möglichkeiten des Morgens erschließt, ja noch

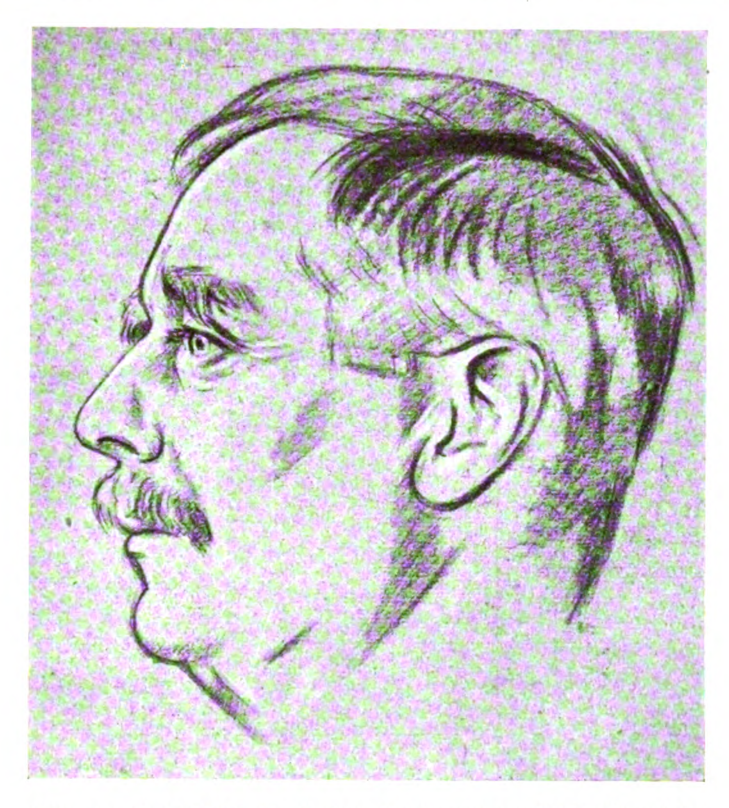


Abb. 220. H. G. Wells. Nach einer Zeichnung von W. Rothenstein.
(Aus Rothenstein, Twenty-four Portraits.)

mehr: sie in fast wissenschaftlicher Genauigkeit seherisch schaut, das Ich, das voller Hoffnung ist, das an ein Besserwerden glaubt, sich aber entsetzt, wenn es sieht, wie die menschliche Dummheit die trägen Gegenwartpotenzen begünstigt und so das Menschheitwerden abwärts deflektiert. Wir wollen zunächst versuchen, den Wellsschen Gedankenbau im statisch-phänomenologischen Grundriß zu entwerfen unter Berücksichtigung des dynamischen Höhenmaßes, das Wells im Aufstieg zeigt vom rein volkswirtschaftlich-biologischen Boden zu den Comteschen schaffenden Ideenkräften und von dort zu den leuchtenden Gipfeln menschlicher Erkenntnis, zur Religion. — Wells ist durch und durch Evolutionist. In der Gegenwart liegt die Vergangenheit und die Zukunft. Haben wir auf induktivem Wege die prähistorischen Stufen als Realitäten erkannt, so können wir genau so auch das Zukünftige vorschöpfen, indem wir das Auge auf die „wirkenden Ursachen" — the operating causes — unserer Zeit richten und die punktierte Linie ihrer Spuren verlängern oder auf dem Wege der Analogie neue „wirkende Ursachen" erdenken. Wells betrachtet diese Präkonstruktionen oder Utopien nicht etwa als geistreichen Zeitvertreib. Er glaubt an ihren ethischen und praktischen Wert als Förderer und Stützen der menschlichen Regierung im höchsten Sinne des Wortes, und wenn er später in The Salvaging of Civilization einer Weltbibel das Wort redet, so sind es gerade die Utopien, denen er einen Ehrenplatz einräumt. Der Mensch hat sich von der Knechtschaft der Natur befreit und fängt an, sich gegen die physischen und physiologischen Bedingungen seines Daseins aufzulehnen. Hier kann Wells verlängern und Parallelen ziehen, die sich noch weiter ausstrecken lassen. Hat der Mensch den Raum besiegt — man denke an das Flugzeug! — so kann er auch die Zeit überwinden und an die

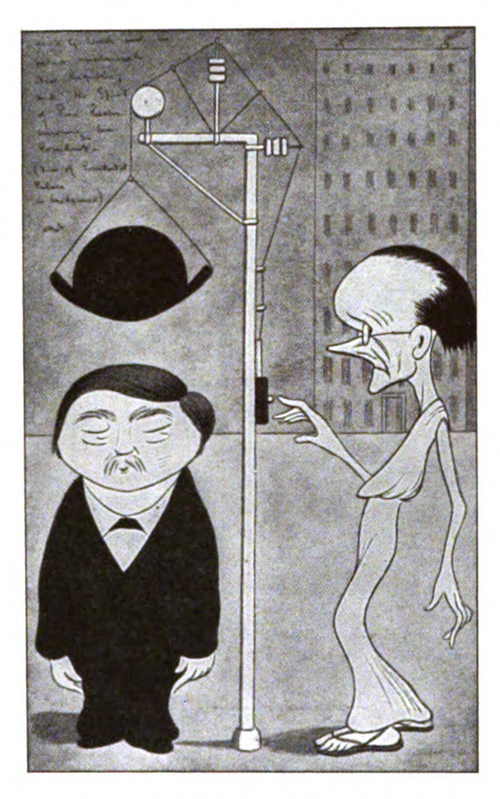


Abb. 221. H. G. Wellsin der Karikatur von Max Beerbohm.
Wells (links) wird vom Geist der reinen Vernunft (rechts) zum Präsidenten der Wellsschen patentierten mechanischen neuen Republik gekrönt. Im Hintergrund der Präsidentenpalast. (Aus Bookman 1914.)

Stelle der örtlichen Durchquerung die Zeitdurchwanderung setzen. Das ist die kosmische Vorbedingung zu seiner ersten Phantasie, der Time Machine. Die Erfüllung ähnlicher Postulate — biologischer und physikalischer Natur — bringt beliebig viele Abschwenkungen in neue Daseinswelten. Der Mensch ergründet die physikalischen Bedingungen der Durchsichtigkeit — die Röntgenstrahlen waren soeben (1896) entdeckt worden — und arbeitet ein Verfahren aus, das die Struktur des organischen Stoffes in diesem Sinne ändert. Er macht sich auf physikalischem Wege unsichtbar — The Invisible Man. Er überwindet die Geschlechtlichkeit, indem er seinen Körper auf das Allernotwendigste abbaut und durch Keimung und Knospung sich vermehrt — War of the Worlds. Er erwirbt die Fähigkeit, die Anziehungskraft örtlich beliebig auszuschalten, isoliert nach allen Seiten, läßt aber die Mondrichtung offen und fliegt stracks dorthin — First Men in the Moon. Er findet ein Mittel, das Wachstum körperlich und zeitlich zu steigern und schafft halbgöttliche Riesen — The Food of the Gods. Hier haben wir es zum Teil nicht mehr mit biologischen Parallelen oder Verlängerungen, sondern mit biologischen Weitsprüngen zu tun, die die Kunst des Dichters geschickt zu maskieren weiß. So ist die „Romanze" The Island of Dr. Moreau zu bewerten, wo der verbannte Mediziner auf einsamer Insel durch chirurgische Eingriffe an Schweinen, Rindern, Hunden und andern Tieren die Evolution derart beschleunigt, daß die seltsamsten menschlichen Parodien entstehen, die der Augenzeuge, ein schiffbrüchiger Privatmann, nicht mehr vergessen kann. Nach seiner Rückkehr glaubt er im Menschengewimmel Londons die tierischen Gebärden der Inselkreaturen entdecken zu können. „Herumirrende Frauen miauten ihm nach . . ., bleiche abgemagerte Arbeiter gingen an ihm vorbei, hustend, mit matten Augen und mühsamem Gang gleich verwundeten Tieren, die ihr Blut verlieren."

Als Begleitung zu diesen biologischen Verstreckungen läßt Wells sehr oft Verlängerungen soziologisch und wirtschaftlich wirkender Ursachen fortspinnen. Hier ist eine Kraft, deren Weiterverfolgung ihn reizt: das Prinzip der Differenzierung, das mit Hilfe der Maschine die Schaffung ökonomischer Werte gesteigert und jenen mächtigen wirtschaftlich industriellen Riesenapparat erstellt hat, der bald nicht mehr Sklave, sondern Herrscher der Menschheit ist.

Lebt sich diese Differenzierung aus, so schafft sie — im Jahre 802 701 der Zeitmaschine — eine vollständige Spaltung in zwei an Leib und Seele gänzlich verschiedene Rassen. Oben im Land der Sonne lebt in Freude und Liebe, gegen Krankheit gefeit, das Geschlecht der Elois, schön, bleich, schwach und sanft, das nach Unterjochung der Natur die Wissenschaft vergessen hat. Sie essen und kleiden sich, und doch arbeiten sie nicht. Der Morlock, das lichtscheue Geschöpf, durchwühlt den dunkeln Schoß der Erde, damit die Kinder der Oberwelt ein sorgloses Dasein führen können. Aber ihr Freudenleben ist nur Täuschung. Allnächtlich kriechen die Zwerge hinauf, um wehrlose Elois zum Fraß in die Tiefe zu schleppen. Der Tag

kommt, wo sie das ganze Volk entarteter Besitzer erschlagen werden. Diese Differenzierung hat tausend Möglichkeiten, denen Wells mit sichtlichem Vergnügen nachschwebt. In „When the Sleeper Wakes“, einem teilweise verworrenen Buch, das er unter dem Druck einer kommenden Krankheit schrieb, starrt uns wieder der alte Rassendualismus an. Hell und Dunkel, Oben und Unten! Alberichs schwarzes Reich, dem Bernard Shaw kurz vorher in seinem Wagnerbrevier so hübsch die sozialistische Deutung gegeben hat.

Gerne heftet Wells der Differenzierung das biologische Schwergewicht an.

Die Marsbewohner — in The War of the Worlds — sind nur noch Hirn und Hand, Maschinen — Metallfühler und Glieder — deren Möglichkeiten, gesteigerte Genauigkeit und Beweglichkeit, bis aufs äußerste ausgenützt werden. Ihre fürchterlichste Waffe ist der Wärmestrahl, den sie mit Spiegeln erdenwärts werfen, wo sie den Erdenschwächlingen die Flüsse zersieden und die Wälder und Städte verbrennen. Die Mondleute — in First Men in the Moon — haben die Überspezialisierung noch weiter getrieben als die Martier. Hier, wo die Temperatur allnächtlich auf — 273° C sinkt, kann nur höchste Anpassung sie retten, deren enge Möglichkeit durch eine raffinierte Staffelung gesteigert wird. Erziehung, Hypnose, soziale Chirurgie, Pfropfung, Unterdrückung überflüssiger und Hypertrophie wichtiger Organe sorgen dafür, daß gewisse Typen ausgeschaltet und nur solche gezüchtet werden, die kraft ihrer physiologischen und intellektuellen Sonderentwicklungen die höchstmögliche Fähigkeit für die ihnen zugewiesenen Funktionen besitzen.

Von der biologischen findet Wells den Weg zur psychologischen Beschwerung. In The Food of the Gods und In the Days of the Comet evolviert die Überdifferenzierung wundersame ethische Formen.

In zwei bekannten Büchern, The Future in America und The War in the Air, begnügt sich der Zukunftspäher mit ganz bescheidenen Verlängerungen und blickt nur ein paar Dezennien vorwärts. Die „Zukunft in Amerika“ ist Nach- und Vorschöpfung zugleich. Die englische Seele des 18. Jhhs. hat ein kleines Stück ihrer selbst, das puritanisch individualistische Manchestertum, über den Ozean hinübergeliehen und alles andere, den Adel und die Bauernschaft mit ihrem Pflichtsinn, ihrem Altruismus und ihrer Sentimentalität, die Ideale eines Carlyle, Ruskin und Morris bei sich zurückbehalten. In Amerika treibt der Individualismus üppige Giftschwämme. Aber in diesem kraftstrotzenden Volke ist ein Energieüberschuß vorhanden, der sich von dem wirtschaftlichen Betätigungsfeld abwendet, um den Koloß der Materie geistig zu beleben. Schon strahlt von Osten her, von den Universitäten, von Harvard, Baltimore, Columbia ein neues zukunftfreudiges Denken über das Land aus. Der „Luftkrieg“ fügt dem ungehinderten Weitergedeihen einer perversen Weltpotenz vor dem Kriege das Schlußglied an. Die krankhaften Nationalismen führen mit ihrem Wettrüsten die Menschheit ins trostlose Nichts, eine Schreckensfahrt, die wir mit den Sinnen eines ungebildeten, aber klugen Cockney, Bert Smallways, mitmachen. Am Ende ist die Erde ein mächtiges Tal des Todes. Die Zivilisation ist versunken, die Wissenschaft verlernt und vergessen und die Menschheit Jahrtausende rückwärts in das Dunkel der Barbarei geworfen. Allen Konstruktionen hat Wells die Krone aufgesetzt durch seine Weltgeschichte, die anfängt mit den Fixsternen und Planeten, den ersten Lebewesen im Wasser, den Brontosauriern, Trachoden und Pterodaktylen, den Neandertalern, allmählich zum Homo sapiens, zur Entwicklung des Denkens und der Sprache übergeht, in Riesenschritten die Geschichte durchwandelt, mit der Weltkatastrophe endigt und schließlich in kühnem Geistesflug von London über den grauen Westen nach Deutschland, Österreich und in die dunkle Nacht Rußlands hinauszieht.

Wells hat in seinen Vorschöpfungen gezeigt, was für schöne Weltbilder entstehen, wenn die guten Potenzen siegen und was für Weltparodien die Begünstigung der perversen Kräfte großziehen muß. Nun will er aber auch den Stoff und die Mächte der Gegenwart darstellen. Hier sieht er das lebenwollende Individuum im Kampf mit der Bleischwere der Zeit, die ihn, den Pragmatisten, den bewußt gestaltenden Abenteurer, in ein Schema pressen will. Die viktorianische Kultur kommt und peitscht ein Wesen nach dem andern durch ihre alten Gänge. Unter diesem Zeichen sieht Wells rückblickend sein eigenes Leben. Eine ungeheure technisch-wirtschaftliche Umwälzung hat sich vollzogen, während die soziale Evolution steckenblieb, harte Formel des 18. Jhhs., in die das flüssige Leben der Individuen hineingezwungen wird. Das ist die These, die er — wie wir schon sahen (s. oben S. 296) — in riesenhafter Sichtbarwerdung in Tono Bungay entwickelt. Aber auch die andern biographischen Romane, Love

and Mr. Lewisham, Kipps und The History of Mr. Polly ordnet er diesem Gedanken unter. Er selber hat die Zeitstarre besiegt. Deshalb stellt er mit Vorliebe Heldentypen vor uns hin, die denselben Sieg erringen, nicht Mr. Lewisham; denn ihn stößt seine Heirat in ein Rohr, aus dem er nicht mehr herauskommt, wohl aber Kipps und Polly. Die elterliche Respektabilität sperrt sie beide in eine Höhle der Unordnung, in eine sog. Freischule, ein, wo ihre herrlichsten Energien im Keime erstickt werden. Dann kommt der Zwangslauf durch den Lehrlingskanal, in dem Kipps beinahe zugrunde geht. Eine unerwartete Erbschaft bringt ihm Freiheit. Nun soll er in das enge Schema „Gentleman" hineingehämmert werden. Aber sein spröder Stoff bleibt was er ist. Schließlich verliert er sein Vermögen und ringt sich mit den Energien, die die Zeitformeln in ihm nicht ertöten konnten, durch eigene Kraft, ein sich selbst Getreuer, zu Wohlhabenheit empor. Mr. Polly aber, der versucht hat, als selbständiger Krämer den pathetischen Kampf mit den wirtschaftlichen Mächten aufzunehmen, durchbricht in seinem Ekel vor dem Snobismus der Kleinnachbarschaft die ihn erdrückenden Wände, zündet sein Haus an und zieht in die freie Welt hinaus.

Alle diese Romane sind Anklagen gegen die menschliche Gesellschaft, die dem Gesetz der Trägheit dient. Gibt es ein Mittel, diese Trägheit zu überwinden? Wells glaubt, die Frage bejahen zu dürfen. Er sieht die Lösung in einem konstruktiven Sozialismus, den er in New Worlds for Old verkündigt. Konstruktiv nennt er ihn, weil er wie die Wissenschaft den Zufall ausschalten und durch seine Kenntnis der Gesetzmäßigkeit aller Dinge das Leben bewußt evolutionistisch lenken will. Das Comtesche savoir pour prévoir! Dieser Sozialismus ist keine politische, sondern eine erzieherische Bewegung, sein nächstes Ziel die Züchtung eines kollektiven Willens, der die selbstsüchtigen Motive, Erjagung des Gewinns und Befriedigung der Gelüste, verdrängt. Er ist das Zusammengehen und Mitkämpfen aller guten individuellen Willenskräfte in der ganzen Welt gegen Eigensucht, Gleichgültigkeit, Trägheit, Indisziplin und Grausamkeit. Das heute noch schwache kollektive Bewußtsein aber strahlt aus von einigen wenigen erleuchteten Menschen, deren Geist die Trägheitsmasse durchglüht, den Aristokraten, den Vorfahren jener Riesen, die — in The Food of the Gods — den Kindern der Gewohnheit und der Überlieferung zum Trotz die Götterspeise zu sich nehmen und, den hohen Gesetzen des Wachstums gehorchend, zu Göttern werden, die durch die Magie des Kometen — In the Days of the Comet! — den normalen Blick erhalten haben, die Schönheit erkennen und ihre eigene Persönlichkeit entfalten zum Nutzen der Gesamtheit. Der Gedanke, daß aller Fortschritt von den Geistesaristokraten ausgeht, gibt dem Wellsschen Sozialismus ein neues Gesicht.

Mindestens vier Werke sind diesem Sonderproblem gewidmet: Anticipations, A Modern Utopia, The New Macchiavelli, The Research Magnificent. Von der Auffassung einer funktionellen Aristokratie, die Wells, der ursprüngliche Marxist, zur Zeit seiner Bekehrung zum Fabiertum in den Anticipations aus dem modernen Typus des Arbeit ausschaltenden und sparenden Technikers herausfühlt, ringt er sich empor zur Idee einer Aristokratie des Temperaments in seiner Modern Utopia, dem Buch der Samurai. Die Samurai sind die schöpferisch Denkenden, die den guten Willen haben, dem Ganzen zu dienen, die Priester von Utopia, die oberste, die poietische Gesellschaftsschicht, die sich zusammen mit der ideenverwirklichenden kinetischen Gruppe über den Durchschnitt und die Tiefen der Menschheit legt, über die Stumpfen und Gemeinen. Diese noch äußerlichen Züge, an denen der Aristokrat von weitem zu erkennen ist, verwischen sich allmählich. Im New Macchiavelli sehen wir in der Erscheinung eine gewöhnliche menschliche Alltagsfassade. Sie aber verdeckt das weite Hinterland der Ideen, in das wir uns wie in ein zweites höheres Ich zurückziehen. Der ist ein Aristokrat, der die Hinterlandsgrenze immer mehr nach vorn schiebt und die von außen hereinbrechenden Triebe und Suggestionen absperrt. Alle Hinterländer zusammen bilden ein Reich des Fortschritts. Nach ihm ziehen auf hehrer Fahrt die edlen Ritter der Gegenwart und

der Zukunft. Das ist das hohe Suchen: The Research Magnificent. Benham ist ein solcher Ritter. Im Gegensatz zu den Kindern des Zufalls und der elementaren Triebe will er ein Geläuterter, Hinaufgezüchteter, ein königlich Freier durch die Welt wandeln. Da findet er, daß drei Impulse ihn abwärts ziehen: die Furcht, die Lüste und die Vorurteile — alle falschen Verallgemeinerungen, die sozialen, religiösen und nationalen Intoleranzen, die die Menschen in den Völkermord hineinhetzen. Er besiegt sie alle. Blutig allerdings war der Kampf mit den Lüsten und niedrigen Trieben. Gegen sie aber hat er mit Stahl gewappnet sein bestes Selbst, das sich aufbaut aus dem guten Willen, aus der Wahrheitserkenntnis und aus allen jenen höheren Gesinnungen, die andere ihm zugetragen haben und deren Erwerb und Besitz ihn mit seinen unbekannten Seelenfreunden zu einer größern „unpersönlichen Persönlichkeit" verbindet. An diesem Benham aber nimmt das Leben kindische Rache. Eine Kugel, die nicht ihm galt, streckt ihn an einer Straßenecke nieder.

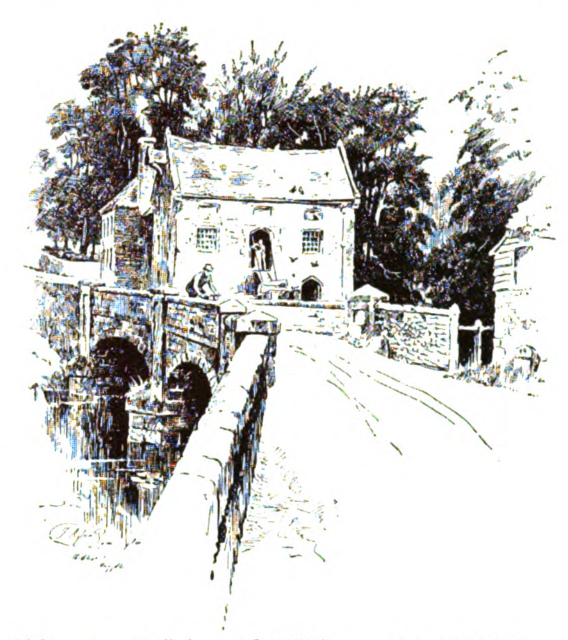


Abb. 222. Brücke und Mühle vor dem Städtchen Midhurst, an dessen Gymnasium der junge Wells als Hilfslehrer tätig war. (Bookman 1914.)

Der bisherige Geistesaristokrat hat wie Benham einer großen Tatsache gegenüber die Augen verschlossen, der Frau — auch für Wells schon längst das Problem der Probleme! — die gebieterisch einen Platz in unserem System der Ethik verlangt, wo sie bis jetzt nur hinter den Gittern der Verbote geduldet wurde. Wehe dem, der die neuen Probleme ohne sie glaubt lösen zu können, indem er ihr zur Besänftigung ein kleines Stück seiner selbst hinwirft und weitergeht. Sie will mitlaufen. „Diesen ganzen großen Weltstaat eurer männlichen Bildungskraft werden wir zerstören, wenn ihr nichts von uns wissen wollt. Wir Frauen werden die Goten und Hunnen eines neuen Weltuntergangs sein." (Passionate Friends.)

Das bisherige Entweder-Oder — ein asketisches, ideenhelles männliches und weibliches Schöpferleben oder Versenkung aller Kräfte in die Tiefen der Leidenschaft und Sklaverei der Frau — muß in sich selbst versöhnt werden. Die Tragik des „Oder" hat Wells in Love and Mr. Lewisham gezeigt. Es ist die Tragik des George Gissing, den Wells kurz vorher (1897) kennengelernt hat, aufgepfropft auf seine eigene gesunde Kampfperiode. Der junge strebsame Naturforscher Lewisham verliebt sich in Ethel, heiratet sie und erlebt in der Armut der Ehe die Auflösung seiner aufwärts strebenden Kräfte. Das ist in interessanter Verschiebung auch das Schicksal Remingtons im New Macchiavelli. Im puritanischen Staate findet die glänzende Laufbahn eines erleuchteten, der Lebenskraft gehorchenden Politikers an dem Entweder-Oder die versperrende Mauer. Das war die negative Seite des Problems. Nun kam die schwierigere positive Seite. Wells schickt starke Heldinnen ins Leben hinaus, die nicht männliches Besitztum sein, sondern sich selber gestalten wollen. Aber was finden sie? Ein fertig geschriebenes Drama, in dem sie die sexuell sentimentale Rolle zu spielen haben. So sieht das voreheliche Erlebnis der rebellischen Ann Veronica aus, die durch Gesellschaftsabenteuer, trotziges unaufrichtiges Suffragettentum und Gefängnis hindurch den Mann ihrer eigenen Wahl findet, mit dem sie in glücklicher Ehe lebt. Wo sie aufhört, fängt die schöne Marjorie — in Marriage — an. Zwei Auserwählte — sie und der Chemiker Trafford — wandeln durch die Ehe, die sie in Konflikte spannt. Er dient dem schaffenden Geist, der Wissenschaft, dem Ideal, sie der Wirklichkeit, der Praxis und der Bernard Shawschen Lebenskraft. Nur Zugeständnisse auf beiden Seiten können das Gleichgewicht herstellen. Sie muß entsagend den Mann freigeben können. Er muß ihr zu Liebe dem Leben seinen Zoll bezahlen. Ein steiler Weg für beide! Aber der Nacht ihres seelischen Todes folgt die strahlende Auferstehung. Unversöhnt bleiben die Gegensätze in den tragisch endenden Passionate Friends und in dem witzigen und humorvollen Roman The Wife of Sir Isaac Harman.

In den letzten Jahren beginnt Wells unter dem unverkennbaren Einfluß von William James' Pragmatismus (s. oben S. 340) zuerst in Marriage, dann in gesteigertem Tempo in dem erleuchteten Kriegsroman Mr. Britling Sees it Through und in dem ernsten Buche The Soul of a Bishop, einem religiösen Glaubensbekenntnis Gestalt zu geben. Wir sehen ihn zurückgreifen auf den alten Gedanken von dem Gott, der im Menschen selber, durch ihn und für ihn selber geschaffen wird. Ihm hat Wells ein ganzes Buch gewidmet — God the Invisible King —, dem Gott, der uns in der Einsamkeit beisteht, in uns kämpft, leidet und stirbt, dem Hauptmann, der die Menschheit führt, an dessen Brust sie einst den Frieden finden wird.

Hat Wells, dieser Umwerter der Werte, die Gabe, die alten und neuen Welten, die er durch das verwandelnde Glas der Ideen betrachtet, sichtbar zu machen? Gewiß! Denn er erlebt alle seine Spekulationen als ein dramatisch episches Geschehen, das den Künstler in ihm in Tätigkeit setzt. Ohne diesen Künstler, voll Plastik, Humor und Bewegungsfreude, wäre sein Ideenschwall kalt und ungenießbar. In sanftem Flug läßt er uns in seinen „Romanzen" unmerklich in die Unwirklichkeit hinübergleiten. Analogien tragen uns über die tiefsten Abgründe hinweg in eine Phantastik hinein, die unter dem stillschweigenden Zugeständnis einer neu erdachten Bedingung zu einer daseinssichern Realität geworden ist, fähig, alle möglichen Gefühle, Freude, Erwartung, Spannung, Furcht, Schrecken, Mitleid und Reue in uns auszulösen. Der erste Versuch, die Zeitmaschine, enthält schon alle diese Momente. Rasend dreht sich der Zeiger der Zeit. Die Nacht folgt dem Tag gleich dem Flattern eines schwarzen Flügels. „Bäume wachsen und wechseln wie Dampfwölkchen, bald braun, bald grün. Sie wachsen, weiten sich aus, schrumpfen zusammen und schwinden." Der Flieger landet, späht aus, verliert die Maschine, glaubt sich verloren, wehrt sich des Nachts gegen die zappligen Morlocks, die ihn mit tausend kalten Händen in die Tiefe ziehen wollen. Ein Waldbrand wälzt sich daher in schauerlicher Pracht und verjagt die Zwerge. Hier und überall ein wirkliches Erleben, durchzuckt von Spannungsmomenten, die sich im Island of Dr. Moreau gelegentlich mit Stevensonschem Abenteuer- und Schatzinselgrauen färben. Was für ein kräftiger Realismus der Irrealität im „Unsichtbaren Mann"! Eine lebendige Welt wird versenkt in die Tiefen eines gereizten Widerstreites mit einer ihr unbekannten neuen Bedingung, deren drollige Folgen mit eiserner Logik erschaut und sinnenfällig gemacht werden. In seinen Romanen gelingen Wells die Gestalten der untern Mittelklassen am besten: der Clerk Hoopdriver in The Wheels of Chance, Kipps, seine Geliebte Ann Pornick und deren Bruder, der Mechaniker Sid Pornick, Mr. Polly, der Cockney Bert Smallways, zum Teil auch George Ponderevo, solange er unten bleibt. Diese Gestalten sind autochthon, weil Wells selber deren eigenem Nährboden entsprang. Die Sympathie hat sie geformt. Am schlimmsten sind die den Schöpferwillen des Wellsschen Helden kreuzenden Nebenfiguren aus höheren Kreisen. Sie hat die Antipathie — eine gefährliche Künstlerin — zusammengekleistert. Auch die hochfahrenden Ideenhelden sind nicht aus dauerhaftem Stoff. Trafford und Stratton (in The Passionate Friends) sind weltallerörternde Stimmen, die aus einem starren Fabelschema endlos herausrufen. Dem erleuchteten Tatenhelden wirft ein unbedeutendes Weib Knüppel in die Wege, kommt ein ebenso unbedeutender männlicher Gegenspieler in die Quere und marschiert von der andern Seite eine ebenso erleuchtete Tatenheldin entgegen. Am besten gefallen sie uns alle im Wirrwarr einer technischen Aufgabe. Wenn es gilt, Traffords schwierige Expedition in Labrador nach ihrer praktischen Seite darzustellen, dann ist Wells in seinem Element. Hier ist er ein zweiter Kipling, der die Kraft in Schönheitsbilder zu fassen weiß. Den Höhepunkt plastischen Gestaltens erreicht

Wells in Tono Bungay und im New Macchiavelli, wo ein starker Ideenglaube sich verbrüdert mit einem ebenso starken Tiefblick in die ideenfeindlichen Wirklichkeiten. Hier wird der soziale Organismus zum fühlbaren Wesen. Wir ahnen Erdennähe. Seitdem aber lebt Wells immer mehr von seinem literarischen Kapital.

XLIII. ARNOLD BENNETT.

Arnold Bennett wurde am 27. Mai 1867 im Bezirk Shelton, nordöstlich von Hanley — im Fünfstädteland — geboren. Seine Schulbildung erhielt er in Newcastle-under-Lyme. Später immatrikulierte er sich an der Londoner Universität und erlernte in der Kanzlei seines Vaters die Anwalts- und Notariatsgeschäfte. Dabei versuchte er schon damals sein Glück in der Kleinjournalistik. Er löste Preisaufgaben und ließ sich bei einer Lokalzeitung als unbezahlter Mitarbeiter für ortstädtische Skizzen verpflichten. Jetzt fing er an, das Leben genau zu beobachten, um die kleinste Kleinigkeit literarisch zu verwerten. Im Jahre 1889 verließ er die Vaterstadt, um als Stenograph bei einem Londoner Juristen sein Brot zu verdienen. Hier machte er sich durch seine geschäftliche Tüchtigkeit bald unentbehrlich. Aber sein Ehrgeiz lag nicht hier. In Chelsea hatte er Eingang gefunden in einen Kreis von Malern, Künstlern und Musikern, die schwärmten und lebten für das Schöne, das in Bennetts bisheriger Umgebung mit Worten nie erwähnt worden war. Zum ersten Male fühlte er die Weihe der Kunst. Dadurch angefeuert, arbeitete er im geheimen weiter, las eifrig die Werke englischer und französischer Literatur, vor allen Dingen die Romane Flauberts, de Goncourts, de Maupassants und des Russen Turgenieff in französischen Übersetzungen. Er sandte Lösungen für Preisaufgaben ein, die ihm meistens zurückgeschickt wurden. Aber er gab nicht nach. Sein erster Erfolg war eine kleine Erzählung, die das Yellow Book 1895 veröffentlichte. Sie steht jetzt gedruckt als letzte der „Fünfstädteerzählungen". Bennett fühlte, daß er Schriftsteller war. Von jetzt an verließ ihn das Glück nicht mehr. „Der Daumen meines Schicksals war immer nach oben gerichtet." Er wurde Mitherausgeber einer Frauenzeitung — The Woman. Das war seine journalistische Mühle. Dann machte er sich an die Niederschrift seines ersten Romans — A Man from the North —, der Geschichte eines Provinzlers in London. Das Ganze war eine bewußte Nachahmung des französischen naturalistischen Romans, das Ergebnis allerdings mehr Dumas als Flaubert; die Motive ein Nachzeichnen seiner eigenen Lebenskurve mit einer erdichteten Abschwenkung nach unten als Abschluß. Er hatte den „Kniff" erlernt. Nun galt es, ihn wirtschaftlich auszunützen; denn etwas anderes suchte Bennett vorläufig nicht. Und nun wurde dieser Flaubertschüler zum Sensationsmacher, der auf Eugène Sues, Willkie Collins' und wohl auch Conan Doyles Spuren wandelte. Er schrieb einen Roman in Nummern, The Gates of Wrath, schrieb ihn zusammen in 12 Lieferungen in 24 Halbtagen. Dann verfaßte er ebenso schnell den Kolportageroman The Babylon Hotel, der, reichlich mit Illustrationen versehen, sich als ein Zugstück ersten Ranges erwies. Neue Erwerbsquellen eröffneten sich. Bennett wurde Theaterkritiker. Eines Tages fragte ihn ein Schauspieler, warum er keine Lustspiele schreibe. Er versuchte es, und es gelang so gut, daß die Theaterleitungen ihn mit Aufträgen überhäuften. Dazu wurde er Begutachter der Manuskripte einer bekannten Verlagsfirma. Seine Lehrzeit war längst zu Ende, als er 1900 London verließ, um auf etwa 8 Jahre in Paris seinen Wohnsitz aufzuschlagen. Viele seiner Bücher sind in einem Häuschen in Fontainebleau entstanden. Im Jahre 1902 schrieb er seine Lebenserinnerungen nieder.

Wie einzigartig! Ein Jünger der literarischen Kleinkunst, Verfasser einiger Kolportageromane und flatteriger Lustspiele schreibt in jungen Tagen seine Selbstbiographie, der er im Jahre darauf ein Handbuch über Schriftstellertum folgen läßt. Und dieser Literat liefert weiterhin leichteste Ware, um Geld zu machen, wie er offen gesteht. Und erst im Jahre 1908 zeigt er der Welt, was er kann, zeigt ihr, daß er Künstler ist, mit dem Roman The Old Wives' Tale. Mit den großen Töpferlandromanen steht und fällt Arnold Bennett, also mit The Old Wives' Tale (1908) und der Trilogie Clayhanger 1910, Hilday Lessways 1911 und dem so spät nachhinkenden These Twain 1916. Um diese gruppieren sich andere, weniger bedeutende Staffordshireromane: Anna of the Five Towns 1902, Leonora 1903, Whom God Hath Joined 1906, The Grim Smile of the Five Towns 1907, The Card 1911, The Matador of the Five Towns 1912,

The Regent 1913. Sie ergänzen das große Bild des Töpferbezirks, das Bennett durch Jahre hindurch ausschnittsweise zusammengestückt hat.

Bennett hat sich auch im unvermeidlichen Kriegsroman versucht: The Pretty Lady 1918. Hier sehen wir das große Ringen durch die Augen eines Londoners und einer belgischen Kurtisane, die der Krieg auf das Pflaster von Leicester Square geworfen hat Den Hintergrund bilden die nächtlich abgeblendeten Londoner Straßen, die Zeppelinangriffe, die Kommissionssitzungen, die Klubs und Musterungen. The Roll Call (1919) zeigt uns das englische Bürgertum, das uhrwerkartig, wie von einer äußern Kraft getrieben, die die Ereignisse als Filme abrollen läßt, die Kriegszeit erlebt. Kriegsfilme! Nachkriegsfilme in Mr. Prohack (1922)! Mechanisch, sinnlos sehen wir sie vor den Augen eines lächelnden, plötzlich reich gewordenen Beamten vorbeiglitzern. Diese Romane reichen an die Töpferepik nicht heran.

Außerhalb des großen Romankreises liegen die sog. „Phantasien über moderne Motive" und die „Frolics", die schon äußerlich in ihrem Untertitel den Stempel der Unterhaltungsliteratur an sich tragen. Phantasien sind: The Grand Babylon Hotel 1902, The Gates of Wrath 1903, Teresa of Watling Street 1904, The Loot of Cities 1904, Hugo 1906, The Ghost 1907, The City of Pleasure 1907. Eine Phantasie, ohne sich so zu nennen, ist auch Sacred and Profane Love 1905. Hier wird der „Kniff" angewendet und ein anspruchsbescheidener Leser nervenpeitschend durch ganze Kapitel hindurch in Spannung gehalten. Der Zweck ist erreicht worden. Aber der Leser legt das Buch mit einem Gefühl der Leere beiseite. Es war Kino. Dekadenz und Sinnlichkeit haben ihren Gold- und Silberflitter durch Melodramaluft gesponnen. Hohe Worte und große Namen fielen. Carlotta (in Sacred and P. L.) hat — Spencer und Darwin! — ehrlich denken und — Théophile Gautier! — ehrlich und schamfrei ihrer Sinnenlust leben wollen. Ihr Tristanduett am Flügel mit Diaz klang um in ihr erstes sinnliches Liebesentzücken. Melodrama! Verschandelter Maupassant! Besser allerdings als das „Babylonhotel" und die „Stadt der Lust"! — Heitere, zum Lachen reizende Erzählungen sind die Frolics: A Great Man 1904 und Buried Alive 1908, dessen spätere Dramatisierung The Great Adventure 1911 noch wirksamer ist als der Roman. Den Frolics schließen sich die sog. Philosophien an: The Reasonable Life 1907, Those United States 1912, Paris Nights 1913, The Plain Man and his Wife 1913. Hier werden Leitsätze des gesunden Menschenverstandes in einfache gesprächsartige Laienpredigten hineingedrängt. Den Kritiker gehen diese Kleinerzeugnisse nichts an. Er versucht Bennett nach seinen großen Leistungen, seinen Töpferromanen zu werten. Hier hat der Dichter eine graue Welt, deren Zauber er verfallen ist, mit Schönheitssinn durchglüht.

Verloren im Herzen Englands träumt Staffordshire. In Staffordshire eingebettet, liegt der Bezirk der fünf Töpferstädte: Turnhill (in Wirklichkeit Tunstall), Bursley (Burslem), Hanbridge (Hanley), Knype (Stoke-upon-Trent), Longshaw (Longton), denen sich eine sechste Stadt als Anhängsel anschließt: Oldcastle (Newcastle-under-Lyme). Im Bezirk eingemauert, stolz und bewußt und wieder für sich liegt Bursley und in ihm der Lukasplatz. Auf dem Lukasplatz der Tuchhändlerladen. Zwei Frauenleben werden in ihn hineingedacht. Im Herbst 1903 hatte Bennett in einem Pariser Restaurant, wo er öfters abstieg, eine dicke alte Frau gesehen, die durch ihre Überspanntheit allgemein zum Lachen reizte. Diese Frau — sagte sich Bennett — war früher jung und schlank, vielleicht schön, auf keinen Fall lächerlich. Auch heute ist sie sich ihrer Drolligkeit kaum bewußt. Ihr Fall ist tragisch. Ein Roman ließe sich daraus spinnen. Bennett dachte zunächst an Maupassants Une Vie, die Lebensgeschichte einer Frau und schuf so die Gestalt der schlicht schüchternen Constance Baines. Damit nicht zufrieden, gab er ihr als Folie eine reizvolle, rebellische Schwester Sophia. Sie sollte seine Bravourleistung sein.

So entstand The Old Wives' Tale, der Roman, mit dem er 1907 fertig wurde. Die beiden Tuchhändlerstöchter wachsen miteinander auf. Früh im Leben trennen sie sich. Sophia, die nach kurzer Leidenschaft einen nichtswürdigen Menschen zum Gatten genommen hat, flieht mit ihm nach Paris, lebt dort 30 Jahre in einer schäbigen Pension, in allen häßlichen Versuchungen sich selber treu, und kehrt nach Abenteuern, Enttäuschungen und zerrüttetem Eheleben nach Bursley zurück, um bei ihrer Schwester wieder im alten Lebensstrom heimatlicher Überlieferungen unterzutauchen. Schließlich kommt der Tod für beide, und der Roman endet. Das ist alles. Aber mit der Geschichte der beiden Frauen hat sich uns eine Welt aufgetan, so wirklich, so überzeugend, so selbstverständlich, so lebendig in ihrer nüchternen Gewöhnlichkeit. Der Dichter scheint mit ihr verwachsen zu sein, aus ihr heraus mit ihrer eigenen Stimme zu sprechen. Vertrauensvoll geben wir uns ihm, dem Wirklichkeitsenthüller, hin.



Abb. 223. Arnold Bennett. Nach einer Photographie

Die Wirklichkeit, die er enthüllt, ist die Fünfstädtewelt. Wir wollen sie an Hand des Romans Clayhanger näher kennenlernen.

Wie langsam sich alles hier entwickelt! Hier wird nichts überstürzt. Der Roman schleicht voran zum Tick-Tick des Sekundenzeigers eines Menschenlebens, durch Erscheinungen hindurch, an Erscheinungen vorbei, die selbst wieder — das Töpferland der 70er, 80er und 90er Jahre! — als Weltleben kommen und gehen. Wir sehen den Sohn mit dem Vater kämpfen, dem Drucker von Bursley, dessen Dampfmaschine alle die Bücher, Schriften und Blätter erzeugt, die ins Land hinausgehen. Wir sehen den Sohn über die Einöde der Buchführung, Druckerschwärze und methodischen Sonntagsschule hinausstreben in ein halbgeahntes Reich der Schönheit, das der engherzige, phantasielose Vater ihm stets verwehrt, sehen ihn kommen und gehen zwischen dem väterlichen Philisterhaus und dem Kulturkreis der Orgreaves. Jetzt stockt der Sekundenzeiger. Denn es gilt den Gegensatz herauszuarbeiten zwischen dem alten groben Drucker Darius Clayhanger und dem feinsinnigen, schönheitbegeisterten Architekten Orgreave. Darius gönnt seinem Sohne nichts — er darf nicht Architekt werden, darf nicht einmal mit 30 Jahren heiraten —, weil er stets nur an seine eigene traurige Jugend denkt, wo er bis 18 Stunden täglich unter Peitschenhieben als Modellaufjunge, Ofenanzünder und Henkelmacher in der Glühhitze der Töpferei arbeiten mußte. Dann kam die Schmach seines Vaters, der mit Frau und Kind in die „Bastille" — das Arbeitshaus — gesteckt wurde, bis der gute Methodistenlehrer Shushions ihn wieder befreite. Aber der Knabe aus der Bastille hat sich emporgearbeitet, hat bei Shushions lesen und schreiben gelernt und sich später unabhängig und reich gemacht. Er ist ein Stück lebendigen Puritanertums. Atembeklemmende Methodisten- und Geschäftsluft umhüllt ihn. Er trägt sie überall mit sich, trägt sie auch in das neue elegante Haus hinein, das ihm Orgreave im vornehmen Bleakridge bauen muß. Seine Frau ist längst tot — wie wäre sie wohl gewesen? —, seine älteste Tochter Maggie besorgt ihm den Haushalt. Außer ihr und Edwin ist noch Clara und in einiger Entfernung die mütterliche Tante da, alle drei durch die Wohlhabenheit etwas verfeinerte, aber sonst gewöhnliche Frauennaturen. Nur Edwin ragt über diesen alle Schönheitssinne betäubenden Philisterliberalismus hinaus und wirft Sehnsuchtsblicke nach dem Sonnenkreis der Orgreaves. Hier ist Schönheitssinn, hier ist Bildung, Geschmack, Arbeitsfreude und Lust am Leben. Hier ist ein prächtiges Elternpaar, das wahre Freundschaft mit den

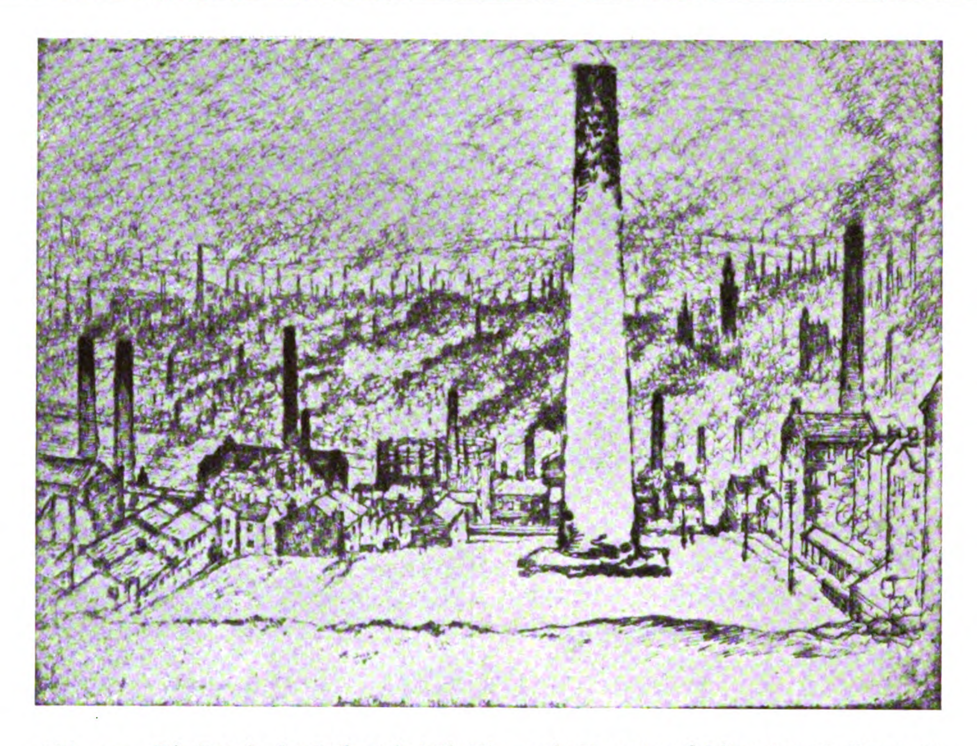


Abb. 224. Die Poesie der Industrie hält Einzug in Kunst und Literatur (A. Bennett). Das Schornsteinkonzert von Bradford, nach einer Radierung von Joseph Pennell.
(Aus Studio 49.)

Kindern verbunden hält. Hier ist der weltmännische Charlie, Edwins Schulfreund, der spätere Arzt, hier sind ältere und jüngere Brüder, die schöne Berufe erlernen. Hier ist die hübsche Janet, voll weiblicher Reize und lauter Sympathie. Hier ist ihre unergründliche Freundin Hilda Lessways, die dunkle Sphinx mit der tiefen Stimme, stolz, eigensinnig, wahrheitsfanatisch, rauh, ehrlich und unberechenbar. Sobald sie erscheint, tickt der Sekundenzeiger schneller voran in diesem stockenden Geschehen. Sie ist das Mädchen, das Edwin den Zauber des Ewig-Weiblichen enthüllt, die Geliebte, die ihm in rätselhafter Weise untreu wird und doch in fremder Umarmung seelisch nur ihn küßt. Wie nun Edwin endlich frei ist — sein Vater verblödet und stirbt an Gehirnerweichung —, kann er die Verlorene, die sich dem Abenteurer Cannon verschrieben hat, retten. Dieses weibliche Wesen trägt aber so viele Rätsel an sich und in sich, daß deren Lösung und Erklärung ein besonderes Buch, Hildas und Cannons Lebensgeschichte, erfordert, ein Roman, der in manchen Stücken enttäuscht, da die Marksteine der Entwicklung dem Leser schon vorgezeichnet sind.

Das ist die Geschichte Edwins, des Andersstrebenden, dessen Sehnen trotz alledem an den Grenzen des Fünfstädtebezirkes haltmacht. Er ist und bleibt ein Mensch der Kleinprovinz, der wie die andern als Wesen mit hundert Spiegeln im Städtchen Bursley liegt, das wir in tausend Widerstrahlungen in die Sinne aufnehmen. Das rote Bursley! Ragende Kamine, rundbäuchige Hochöfen und Schulen, ein scharlachroter Marktplatz, die graue Burg einer alten Kirche, die schlanke Spitze eines evangelischen Gotteshauses, der niedrige Turm einer Andachtsstätte hochkirchlicher Kniebeuger, das Knallrot von Kapellen, rote niedrige Häuserreihen mit bernsteinfarbenen Rauchfängen, über dem Ganzen thronend der goldene Engel eines geschwärzten Stadthauses und um alles sich windend die grauen Schleier des Fabrikrauches. Drinnen verästelt sich das Ganglion der Straßen mit Ducksquare in der Mitte, wo Clayhangers Dampfdruckerei steht, Ducksquare, das das langsame Sterben der wiehernden Romantik der Postkutschen und Maultiere sah. Hier in diesen Gassen rollt das Leben dahin. Im Dragon Hotel neben der Druckerei, am Dreispitz von Trafalgar Road, singt der stämmige Druckergesell James Yarley, der ringsumher im ganzen Fünfstädtebezirk die schönste Baßstimme hat, abends im Männerquartett seine prächtigen Gleechöre. Eine rauchende, biertrinkende Menge lauscht ihm entzückt. Gegenüber, wo Ducksquare sich gegen das Wiesenland ausweitet, ist der Blood Tub, das dürftige

Theater, wo allnächtlich Cruikshanks „Bottle“ gespielt wird. Alles bekommen wir zu sehen bis zu den beiden behäbigen Klubs, dem liberalen und dem konservativen, bis zur Sonntagsschule, der Benefit Building Society und dem Tennisklub.

Diese graunüchterne Welt durchspielt Farbenpracht und Zauber für den, der zu sehen vermag. Wandle südwärts den trägen Wassern des Kanals entlang, wo hagere Pferde die plumpen Barken schleppen, und du erblickst plötzlich gegen Hanbridge zu ein Leuchten in der Ferne, das selbst die Sonne nicht zu töten vermag. Zwei Feuerströme entstürzen dem Lichtquell und eilen in tausend Farben den Schlackenberg hinab. Sie hangen im Nebelbett, erröten, erbleichen und sterben. Ein paar Schritte nach der entgegengesetzten Seite hin, und du stehst in Shawport. In den Eingeweiden der Hochöfen bewegen sich gleich Höllengeistern halbnackte Gestalten zwischen den Brennkapseln. Immer wieder tauchen ihre schweißglitzernden Körper auf, heiße Geschirre tragend, Teller, Untertassen, Tassen, Töpfe, Krüge, Becken in endlosem Aufzug zu Tausenden. Nördlich Bursley liegt Turnhill, der äußerste Gürtel des Landes, und weiter gegen die Nacht die wilde, hügelige Heide, deren Hochöfen Flammen in die Luft speien. — Das ist Bursley, eine Welt für sich, mit ihren eigenen Freuden und Qualen. Ein Streik bricht aus. Harte Worte und Schläge fallen. Die Zeit rollt weiter. Die Feier des hundertjährigen Bestehens der methodistischen Sonntagsschulen naht, und die ganze Stadt schmückt sich zum Feste. Der Lukasplatz ist eine wimmelnde Masse von Köpfen, aus der Fahnen und Flaggen herausgucken, die mit den farbigen Mädchenkleidern und Hüten, den Halsbinden und Rosetten der Männer eine chromatische Unendlichkeit durchspielen. Eine Blechmusik brüllt in die heiße Luft hinaus. Die Menge stimmt an und singt vom „Fels der Zeiten“, dessen durchbrochenen Flanken das Blut entströmt, das alle Sünden reinwäscht. Dazu bläht sich im Winde hinter der Rednerbühne auf der großen Purpurfahne erläuternd das hehre Wort vom Blut des Lammes. Von Zeit zu Zeit hallen leise wie aus der Ferne die Welt- und Reichsereignisse in dieses enggemauerte Kleinleben hinein. Namen wie Moody und Sankey, wie Bradlaugh — Echos der 70er und 80er Jahre — und Worte wie „Gewerkschaften“ erklingen und gehen von Mund zu Mund, die Gemüter erregend. Das Jahr 1886 bringt Gladstones Home Rule Bill und entlockt liberalen und konservativen Städtern heftige Schimpfworte. Die Sonne wendet sich und lächelt zum goldenen Jubiläum der Königin Victoria. Die Reichen der Stadt reisen wundergierig nach London. Die Armen ergötzen sich am Anblick des Ochsenkadavers, der vor dem Stadthaus über dem Feuer röstet. In weiten Abständen ertönt die Totenglocke der Großen: Parnell, der Herzog von Clarence, Kardinal Manning!

Kennen wir jetzt Bursley? So gut wie unsere Nachbarstadt! Bennett hat uns in alle Winkel und Gäßchen, in alle Stuben und Kammern hineingeführt. Taktvoll! Nie hat er den Einzelgang durch zuviel Ortschauen überbürdet; immer wieder hat er uns Blicke tun lassen in das Gefühlsgewoge der Menschenherzen. Das Menschliche und Tätliche, Seelenverbindende und Trennende, bleibt uns stets nah. Und überall — im Stofflichen, Menschlichen und Tätlichen — das gleich langsame Bohren und Abbauen, um langsam hoch aufbauen zu können. Wie monumental ist das Sterben des alten Darius, wo die langen Sekunden einer Nacht, angst- und bildererfüllt, an uns vorüberschleichen.

Das ist der Bennettsche Stoffrealismus, überzeugend, echt und monumental in seiner Massigkeit, nicht symbolisch groß, nicht menschenwesenverwandelnd wie bei Zola, nicht beziehungsdurchstrahlt wie bei George Eliot, nicht atmosphärisch verklärt wie bei Conrad, sondern von einer Alltäglichkeit, deren ameisenemsiges Aufbauen an Trollope, deren künstlerisch gesteigerte Wirklichkeitsmacht bei scheinbar völliger Ausschaltung jedes dichterischen Mitgefühls an Flaubert erinnert. Imposant steht schließlich der vollendete Bau da. Aber — wie Henry James geltend macht — dem hohen und breiten Monument fehlt Profil und Totalgestalt. Wir schieben Bennetts Werke mit der großen, unbeantworteten Frage beiseite: Wo ist die Deutung?

XLIV. GALSWORTHY.

Die Momente, die Galsworthys Geistesgesetz bestimmen, sind jene alten Kräfte, die den Charakter des englischen Gentleman zu dem geprägt haben, was er ist: Wohlhabenheit, Würde, gesundes Dasein in frischer Luft und auf kräftiger Scholle — in Surrey, wo John Galsworthy 1867 in Coombe geboren wurde, in dem herrlichen Devon, wo er am Rand von Dartmoor seit

vielen Jahren lebt — höchste Bildung in Harrow und Oxford. Aber diesen Urelementen stemmt sich mit dem Reifwerden und den Wanderjahren eine umwendende Kraft entgegen: tiefe Besinnung auf sich selbst, auf das Wesen der Gesellschaft, der er entstammt, mit ihrer Kultur und Überkultur, auf die Bedeutung des Staates, der Menschenschichtung um ihn her, des Lebens und der ganzen Welt. So wird er ein Entwerter aller veralteten Werte, ein Gestaltsprenger, ein unbestechlicher Zeiger der Gesellschaftsdinge, ein Zerhämmerer der Hülle, die aus dem viktorianischen Individualismus heraus in erstarrter Brüchigkeit in die neue Zeit hineinragt. Diese unerbittliche Entformelung, die das Eigenwesen des Galsworthyschen Protagonisten von den Island Pharisees an bedingt, muß vom Dichter erlebt und gelebt worden sein. Nur wer an sich selber die blickversperrenden Schichten der Kastensitten und -gesetze, die ihn als zweites Ich weltberührend umkrusten, abgemeißelt hat, um alle Dinge frei zu sehen und zu messen, kann auch in der Kunst den Typen die harte Formenpanzerung vom Leibe reißen, wie Galsworthy es von Anfang an tut. Der Aristokrat Shelton — in The Island Pharisees (1904) — der von allen Formeln Geläuterte, beginnt, ermutigt durch die Ironie Ferrands, eines vogelfreien Ausländers, den er in der Eisenbahn kennenlernt, seine Reise durch alle Gesellschaftsbezirke. Er besucht den eleganten Klub, die literarisch-künstlerische Vereinigung, den Wohltätigkeitsabend unter den Arbeitern, die Straße, die niedrige Herberge, das Theater, das Gefängnis, das Land und schließlich das Rittergut, den elterlichen Sitz seiner Braut. Hier merkt er erst recht, wie er im Mißklang steht mit dem ganzen Ton der Zeit und der Gesellschaft. Überall findet er die Gesinnung der triumphierenden Zufriedenheit und des Sich-Dreinfindens. Und er nennt das Land „die Insel der Pharisäer", die den Zufall ihrer günstigen Lebenslage als die Belohnung ihres eigenen Verdienstes betrachten und der Kritik gegenüber eine pfeilsichere Fassade undurchdringlichster Selbstgefälligkeit entgegenhalten. Diese Pharisäer verschließen sich den lauten Forderungen des Gefühls und der Zeitstimme. Sie wollen herrschen und nicht Ideen denken, die nach Abbau und Umbau schreien. Hände weg von der alten Weltordnung, die in fast berstendem Rahmen zittert! Dieses Erstlingswerk gleicht in seiner lockeren Form dem belehrenden Reiseroman des 18. Jhhs. Ein seelischer Widerstreit wird konstruiert zwischen den erblichen Momenten der Überlieferung, die eine Heirat noch verstärken soll, und der Zauberkraft einer neuen Idee in Sheltons Innerem. Ein Programm und ein Romanschema zugleich, das Galsworthy in der Folge in immer neuer Fülle ausbauen und erweitern kann. Immer wieder wird er einen Formelfreien, einen Shelton, vor uns hinstellen, der seine eigene Klasse kritisch zerfasert, und einen Eindringling, der diese Kritik vertieft; daneben im episch romanhaften Abspiel eine Mißheirat oder die Vorstufe zu einer solchen, die aber in Wirklichkeit die Erfüllung dessen ist, was dieser sittenumlagerten Kaste fehlt, aufrichtige Gefühlsauswirkung und seelische Hingabe. Dieser Rahmen ist eng. Über ihn geht Galsworthy selten hinaus. Aber was er hineinlegt, ist dichter, kraftgesättigter Stoff, die Geldklasse, eine formschaffende Idee, sichtbar geworden in massigen lebendigen Typen. Die Forsytes, die Helden seines nächsten und größten Romans — The Man of Property (1906) — sind ein starkes Geschlecht, aus Bauern und Maurermeistern durch zwei Generationen hindurch bis in die achtziger Jahre dem Besitz zugereift, der für sie nicht nur nährender Lebensboden, sondern willenlenkender Sittlichkeits- und Schicksalsbegriff ist. „Was hülfe es dem Menschen, so er seine Seele gewänne und nähme doch Schaden an seinem ganzen Besitztum?" Der Besitz ist ein Begriff, der von den Forsytes gelebt wird, von allen, den sechs Brüdern und den vielen Neffen, aber in stufenmäßiger Abwandlung. Bei dem ältesten, bei Jolyon, findet er sich durch ein gemütvolles Wesen gemildert, das in seinem gleichnamigen

Sohn, dem verachteten Kunstmaler, Vater der June, den Irrweg zum Schönheitssinn gefunden hat, bei dem alten Junggesellen Swithin durch weiches Epikuräertum. Am reinsten verleibt sich der Begriff in dem Rechtsanwalt James, der ganz Nüchternheit und Berechnung ist und der in seinem Sohne Soames die unerreichte Steigerung des Eigentumssinnes erzeugt hat. Soames, der Schurke des Stückes, hat Irene als Gattin erworben, deren Schönheit und Anmut ihm nur wertvoll ist als ein Stück festen Besitztums, über das er verfügt. Er stellt ihr alles zu Diensten, was Geld kaufen kann. Aber vom ersten Tag der Ehe an ist sie ihm entfremdet. Da schleudert in die gefühlsdürre, schwerbalkige Habenswelt ein Eindringling den Feuerbrand: Bosinney, der mittellose, von aller Formumwucherung befreite Architekt, der sich mit June — aus dem gemütvollen Sproß der Familie — verlobt hat. In ihm erblickt Soames ein bequemes Mittel, auf billige Weise zu einem schönen Hause zu gelangen. Sofort beauftragt er den Neuling im weichen Filzhut mit Plan und Ausführung einer Villa, Robin Hill. Dadurch kommt der Abenteurer in Berührung mit Irene, die in ihm einen Lebensverwandten erfühlt. Die beiden verlieben sich ineinander. Soames entdeckt das Verhältnis und nimmt an Bosinney niedrige Rache, indem er ihn durch Einklagung wegen Baukreditüberschreitung bankrott macht. Aber der Vollgenuß seines Sieges bleibt ihm versagt; denn vor der Gerichtsverhandlung ist Bosinney im dichten Londoner Nebel überfahren und getötet worden. Irene allerdings, die Tags zuvor aus ihrem Hause floh, kehrt zu ihrem Eigentümer zurück, geknickt und verblutend, ein Opfer des Besitzes. Die Forsytes aber gedeihen mächtiger und prächtiger denn je. Sie sind „der Wald", aus dem England „sein zähestes Bauholz" gewinnt. Neben ihnen der Forst der Pendyce, dessen stolze Bäume im nächsten Roman — The Country House (1907) — ihr Wachstum entfalten. Die Pendyce gehören der gentry, dem Kleinadel, an, hineingelebt in die älteste Form des Besitztums, das Land. Wiederum wird ein Feuerbrand geschleudert. Doch der Wald brennt nicht.



Abb. 225. John Galsworthy. Nach einer Photographie. (Aus Bookmann 1913.)

Immer mehr verengert sich der Rahmen. Aus den Mauern zweier Häuser erklingt Galsworthys nächste Weltkündung — Fraternity (1908). In dem einen arbeitet der alte geistesgestörte Mr. Stone an einem Werk über Brüderlichkeit, über ihm wohnen seine Tochter, die Malerin, und sein reicher Schwiegersohn Hilary Dallison in liebloser Ehe. In dem andern lebt der ebenso reiche Bruder Stephen Dallison mit Frau und Tochter. Das Dasein dieser Menschen wirft sein seelisches Doppelgängertum in die düstere Welt der Armut, wo das Elend wandert. Das fühlt der Alte, das fühlt Hilary, das fühlen die beiden Frauen, das weiß nur

der härtere Stephen. „Jeder von uns hat seinen Schatten in jenen Straßen." Kann aber der Bruder sein Doppel finden? Hilary scheint auf dem besten Wege zu sein. Er greift dem „kleinen Modell" seiner Frau, dem verlassenen Mädchen, so reizvoll in seiner gedämpften Vulgarität, unter die Arme, verliebt sich in das hübsche hingebende Wesen, vermag aber sein Schicksal nicht mit dem ihren zu verflechten. Die Klasse, deren Formen, Sitten und Feingefühle in ihm Fleisch und Blut geworden sind, hält ihn zurück. Er wirft dem Mädchen ein Banknotenbündel hin und eilt hinaus in die Einsamkeit. Die Klasse kann der Klasse nicht helfen. Reich und Arm mit ihrer Schmerzensscheu und ihrem Schmerzensgang müssen bleiben, was sie sind und Brüderschaft ist Täuschung. So klingt dieses edle Tongewoge, in dem Wollen und Können sich so schön die Wage halten — für viele Leser der Endruf Galsworthyscher Kunst — ironisch aus. Brüderschaft? Und doch hat nicht Ironie, sondern Pathos dieser Dingkündigung die Stimme geliehen. Das Bild des sozialen Elends wird hier so hinausgestellt, wie es mitfühlende, klassengehemmte, seelengefesselte Reiche in Grauen und Pein gesehen haben. Pathos durch Medien hindurch! Denn Galsworthy deckt sich mit keinem dieser örtlich festgeschraubten Sentimentalisten. Derselbe ergreifende Seelenkampf auf außerdichterischem, morschem Boden hat die meisten Leser des schönen Romans The Patrician (1911) in die Irre geführt, hielten doch manche die Lösung der Spannung in dem Helden, der sich in der kritischen Lage des Wellsschen „Neuen Macchiavelli" befindet, für die vom Dichter gutgeheißene und hochgewertete. Der in die Netze der Leidenschaft verstrickte Lord Miltoun geht den Weg der Klassenpflicht und läßt die Geliebte, die von ihrem Manne getrennt lebende Audrey Noel, fahren, seiner staatsmännischen Tätigkeit zuliebe. So weit und so deutlich sich gleichbleibend war bis jetzt Galsworthys Abstand von jeder seiner Gestalten gewesen, daß man hier, wo auch wieder jeglicher Fingerzeig fehlte, die dichterische Gefühlsdeckung in der unrichtigen Figur, im Aristokraten Miltoun, statt im Demokraten Courtier gesucht und im Roman die Verherrlichung des Hocharistokratentums gesehen hat. Hier sprach aber nicht Verherrlichung, sondern Kritik durch eine Welt hindurch, die Galsworthy in ihren glänzendsten Seiten dargestellt hatte. Denn Miltoun ist das Allerhöchste, was sie an Menschentum hervorbringen kann, der Herrschenwollende und -müssende, der als Held den Gott in seinem Innern fühlt, der Stoiker, der sich durch seine Philosophie auf beiden Seiten als Politiker wie als Privatmann gleich stark gebunden hält. Hat sein Alltagsleben die Bindung zerschnitten, dann fallen auch alle andern ihr angeknüpften Teile aus ihrer Lage heraus. Der Staatsmann sinkt. Ein Riß ging durch sein ganzes Wesen und er ist kein Führer mehr. „Meine Vision ist dahin — zerstört", sagt Miltoun nach der „Sünde". Und dennoch, was siegt in ihm? Die Liebe zur Macht, zu der er sich auserkoren glaubt. Sie, nicht höhere Staatsmannspflicht bestimmt ihn, das prächtige Weib zu verlassen, dem seine Großmutter, dieses gewaltige Wesen, den Verzicht abgerungen hat — auch sie trotz all ihrer Größe die Verkörperung des sterilen Klassendünkels und der Machtgewohnheit. Mit dem Patrician hat das alte, von Roman zu Roman angelrutenartig verlängerte Thema seinen Abschluß gefunden. Spät kehrt er noch einmal zu ihm zurück in The Freelands (1915), wo er die Tyrannei des Landbesitzes von allen Seiten beleuchtet und die Darstellung mit seinem alten epischen Motiv durchsetzt, der Niederwerfung des Rebellen am eigenen Herd. Zweimal geht er aus dem alten Rahmen heraus, in The Dark Flower (1913) und in Beyond (1917), um seine eindringende Kraft dem einen großen Problem, der Leidenschaft, voll und ganz zuzuwenden.

Unterdessen hat Galsworthy die Kriegszeit erlebt und schon früh aus der Ferne das Kommen eines neuen Geschlechtes gesehen. Der Erstarrung unfähig, hat er versucht, dieses Kommen zu fassen, zu er-

gründen und zu gestalten. Was bedeutet es für den Eigentumssinn, der in den Forsytes leiblich einherschreitet? Dadurch war die Ergänzung zum Man of Property gegeben, den er zu einer ganzen „Forsyte-Saga" erweitert hat: The Indian Summer of a Forsyte (in Five Tales [1918]), In Chancery (1920), Awakening (1920), To Let (1921). Schrittweise führt er uns an die Schwelle unserer eigenen Zeit heran. Der alte Jolyon hat Robin Hill gekauft. Ein erster Sieg über Soames! Irene hat ihn verlassen und nach Jahren Schutz und Liebe bei dem Maler Jolyon gefunden, der sie heiratet und von ihr einen Knaben Jon — Kurzname für Jolyon — geschenkt bekommt. Zweiter Sieg über Soames! Dieser erwirbt sich neuen weiblichen Besitz in der reizenden Annette, einer Französin, die in einem Speisehaus in Soho Kassiererin war. Er wertet sie nur als Mutter seiner Erbin Fleur, die er vergöttert. Die jüngere zweite Generation blüht. Die dritte wird frech und keck, und Soames fühlt sich von ihr und der voranschreitenden Zeit beiseite geschoben und stehen gelassen. Die Schönheit erwacht in Jons Knabenherz (Awakening). Und nun hebt mit dem letzten Roman ein Liebesepos an, voll Feuer, Lust und Mittsommernachtszauber. Jon und Fleur, die Sprößlinge der zwei sich befehdenden Familien, lieben einander. Aber die elterliche Vergangenheit tritt wie ein schwarzes Ungetüm abwehrend dazwischen. Schließlich kommt die Trennung. Jon entsagt seiner Mutter Irene zuliebe unter Schmerzen. Doch wir ahnen, daß sein Verzicht zu seinem eigenen Guten ist. Denn die entzückende Fleur ist nicht vergeblich Soames' Tochter. Der Eigentumssinn hat bei ihr nur feinere Formen angenommen. Sie will Jon besitzen. Sie ist eine Habensnatur — a 'having' nature. Damit nehmen wir Abschied von den alten gediegenen Forsytes, wie sie bedenklich die Köpfe schütteln ob der neuen Zeit und dem neuen Geschlecht. Wir werfen im Vorübergehen noch einen raschen Blick auf das Symbol des Eigentumssinnes, das leere Robin Hill, aus dessen Garten eine große Tafel mit den bedeutungsvollen Worten „Zu vermieten" (To Let) uns anguckt.

Galsworthys Romane sind restlos ausschöpfende Einblicke in gesellschaftliche Lagen. Künstlerische Naturgeschichte! Er sieht alles zerplant in ein Davor und ein Dahinter, in eine sichtbare Seinsebene und eine verhüllte Gefühlsebene, in Erscheinung und Seele. Das Davor wird bis ins kleinste beschrieben. Das Dahinter, der Boden, auf dem die Leidenschaften und Seelenkämpfe toben, wird durch ein winziges Indizienspiel bloß leise angedeutet. Elegant, in korrektem Schritt tänzelt ein Zwiegespräch dahin und verhüllt hundert Seelenmotive. Belanglose Worte fallen, die sich der Sprecher zum Versteck tiefer Sinne macht. Ein Schweigen fließt dahin, auf dessen Rücken Momente des Ausdrucks gleiten. Welche Seelenspannung in dem scheinbar so harmlosen Mahlzeitgespräch — im zweiten Kapitel des zweiten Teils des Man of Property —, wo Bosinneys trockenes Wort vom Frühling die schmachtende Sehnsucht nach verbotener Liebe — in ihm und im Herzen der Irene — im voraus ausmalt und seine betrogene Braut June alles durchblicken läßt, wo der Azaleenduft — unter Azaleen sahen sie sich unmittelbar vorher! — zwischen Irene und ihm unbemerkt in der Tiefe ein Entzücken webt, das June bewußt durchkreuzt durch harmlos klingende Worte, die auf dem Gefühlsstrom der Gereiztheit und des Zornes schwimmen. Hier wandelt unterirdisch im Dunkel das Pathos, das die beiden der Katastrophe entgegenführt. Hier wühlt die Leidenschaft, die bis jetzt keinen Augenblick sprechen durfte. Die Seelen seiner Gestalten teilt uns Galsworthy polypsychisch, als Spiegelbilder anderer Gestaltenseelen, mit. Die Liebelei zwischen Irene und Bosinney bekommen wir als Widerglanz der ganzen Verwandtschaft zu sehen. Zunächst durch die Augen Onkel Swithins, des alten Vollblutgecken, der Irene auf seinem Zweispänner nach Robin Hill geführt hat und jetzt darüber berichtet in seiner ahnungslosen Weise, der durch Irenens unvorsichtiges Wort beim drohenden Wagenumsturz auf der Rückfahrt — „es ist mir gleich, ob ich heimkomme" — nicht aus der Fassung gerät, dasselbe Wort, das für uns plötzlich die Wand durchbricht, die ihren Seligkeitstraum vor fremden Blicken schützte. Durch Swithins gläserne Augen haben wir Irene geschaut und dennoch verstanden. Jetzt blicken wir durch das feinere Medium des jungen Malers Jolyon Forsyte und entdecken ein viel schöneres Wesen. Ihre Untreue und ihr endgültiger Bruch teilt sich uns mehrfach durch Soames,

den Gatten, mit. Irene tritt von der Straße her ins Haus hinein und eilt an ihm vorbei mit ein paar Worten und einer Gebärde, die ihm alles sagen muß, uns alles sagt. Das Leben der Armen in Fraternity spiegelt sich uns in der grauenerfüllten Seele der verwöhnten jungen Thyme Dallison. Immer breiter wird in den späteren Romanen das Zwiegespräch, das einem ununterbrochenen Gucklochschauen in fremde Wesenheiten gleichkommt.

Nun ist aber keine große epische Kunst denkbar, wenn sie uns nur in Tieflanden wandern läßt. Deshalb schickt uns Galsworthy, wenn auch nur auf Augenblicke, immer wieder nach kosmischen Höhen. Menschliche Seelenmitteilung durch die Natur! Weltallfühlen im Südwestwind! Wir sehen: die Sendung Merediths, dieses großen Vorwegnehmers, ist in Zeit und Dichtung noch lebendig. Am häufigsten begegnet sie uns im Patrician. Lord Miltouns Schwester, die junge Barbara, trägt des Nachts ihren Kummer an den Strand hinunter. „Sie stand und schaute. Und alle Unruhe von Fleisch und Geist starb sanft hinweg in dieser weiten, schwarzen Einsamkeit, wo der einzige Ton das stille Brechen kleiner Wellen war. Diese toten Stunden waren ihr wohl vertraut — noch vorige Nacht um die gleiche Zeit hatte Harbingers Arm in einem letzten Walzer sie umschlungen. Aber hier hatten die toten Stunden ein anderes Gesicht, großäugig, feierlich; und während Barbara hineinschaute, kam über sie ein Gefühl, als ob die Dunkelheit in ihre eigene Seele sähe, so daß diese Seele klein und schüchtern in ihr wurde. Sie fröstelte in ihrem pelzgefütterten Mantel, wie erschrocken darüber, sich so wunderbar nichtig zu finden vor diesem schwarzen Himmel und dunklen Meer, welche eins schienen, unbarmherzig groß. Und niederkauernd wartete sie auf die Dämmerung." — Noch mehr als sonst hält Galsworthy in solchen hehren Weltallsstunden wortkarg vornehmen Abstand vom Objekt. Fast scheint es, als schreite er auf einsamen Höhenwanderungen schweigend und leisen Schrittes einer goldnen Vision entgegen, die er uns nicht sehen läßt. Wann wird er sie einholen, fassen und im Worte bannen?

XLV. JOSEPH CONRAD.

Teodor Josef Conrad Korzeniowski wurde am 6. Dezember 1857 in wohlhabenden Verhältnissen in einem Dorfe der südpolnischen Ukraine geboren. Eine französische Gouvernante brachte ihm in kürzester Zeit das Französische bei. Sein Vater war ein feingebildeter Mann, der Shakespeare und Victor Hugo ins Polnische übersetzte — um sich das russische Exil von Vologda zu versüßen, wohin ihn 1862 die zaristische Regierung wegen seiner Verwicklung in die polnischen Aufstände mit seiner ganzen Familie verbannt hatte. In der Verbannung blieb der Junge bis einige Zeit nach dem Tode seiner Mutter. Dann wurde er nach Polen zurückgeschickt, wo sich ein Oheim seiner annahm. Ein Student aus Krakau bereitete ihn auf die Universität vor. Aber Conrad fühlte in sich eine unbezähmbare Lust nach dem Seemannsleben, die ihm weder Oheim noch Lehrer ausreden konnte. Schließlich ließ man ihn gewähren. Im Jahre 1874 sagte er Polen Lebewohl und zog nach dem fernen Westen. Von Marseille aus machte er seine erste Seereise und landete nach langen Fahrten hin und her im Mai 1878 zum ersten Male auf englischem Boden, der Sprache unkundig, in der er später ein Meister werden sollte. Er erlernte sie erstaunlich rasch im Wirbelstrom des Lebens, in den er sich jetzt stürzte. Als gewöhnlicher Seemann ließ er sich noch im selben Jahre auf dem Schiffe Duke of Sutherland dingen. Rasch stieg er empor und wurde 1884 Offizier in der englischen Kauffahrteiflotte, womit sich zugleich seine Naturalisierung ergab. Jetzt trug ihn sein Schiff nach den fernsten Zonen, nach der Südsee und den malaiischen Inseln. Zehn Jahre schlug es ihn so herum. Dann verließ er gesundheitshalber den Seedienst und lebt seitdem in Kent.

Conrad hat viele Bände geschrieben, die man drei verschiedenen Perioden zuteilen kann. In der ersten Zeit 1895—1900 kämpft er noch mit dem fremden Idiom. Sein leise französisch gefärbter Stil ist übersättigt mit Atmosphäre, voll Purpur- und Scharlachflecken, eine schwache, vielleicht ungewollte Widerspiegelung des gelben Ästhetentums der 90er Jahre. Und zur lauten Rhetorik gesellt sich die fast noch rauhe Frische

des Erlebnisniederschlages. Almayer's Folly 1895 und The Nigger of the Narcissus 1897 sind hier Marksteine, Lord Jim ist hier Höhepunkt. In der zweiten Periode, die mit Youth (1902) beginnt, ist Conrad ein Neuschaffer, in dem die wilde Naturpracht, die jahrelang seine Sinne umrauscht hat, spontan in Lyrik ausbricht. Aber die Sprache zeigt jetzt Disziplin und Regelmäßigkeit. Diese romantische Lyrik erreicht ihren End- und Gipfelpunkt in Nostromo (1904). Die dritte Periode, die nach einer kleinen Pause mit The Secret Agent (1907) einsetzt, zeigt Conrad als einen sachlichen Durchdringer der Dinge. Die Lyrik ist gedämpft, der Stil ist kühler und klarer geworden. Das auffallendste Werk dieser Jahre ist Chance (1914).

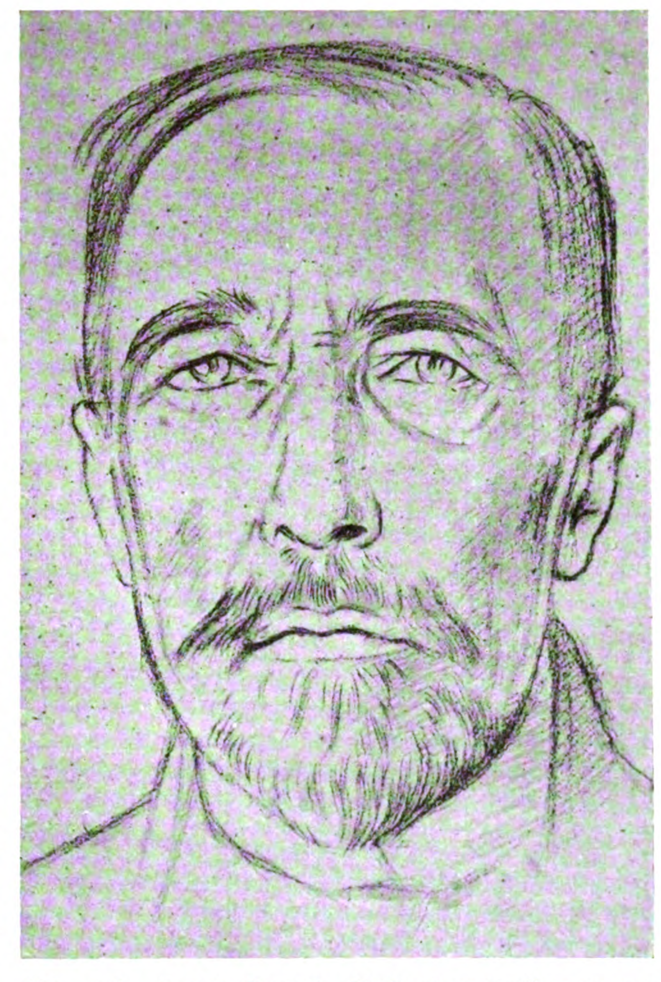


Abb. 226. Joseph Conrad. Nach einer Radierung von W. Rothenstein. (Aus Rothenstein, Twenty-four Portraits.)

Conrad will zu den Tiefen der Menschennatur dringen und sie durch die Kraft des Wortes in unsere Sinne hineintragen wie „die Plastik der Skulptur, die Farben der Malerei und die magische Suggestion der Musik". Auf seinen Weltfahrten hat er wundersame Gestalten gesehen. In jeder wirkte die Vergangenheit nach, lag sie als Geheimnis in der Brust verschlossen. Alle Geheimnisse zusammengelegt ergänzen sich zum verborgenen Bild der Menschennatur. So galt es, Einschau zu halten in jede einzelne Gestalt, mühsam ihre Vergangenheit herauszuschaufeln und ans Licht zu winden. Conrad läßt uns — und das ist es, was ihn von andern Epikern unterscheidet — den Bohrungs- und Beförderungsvorgang selber mitmachen. Ist es der Mühe wert, diesen Bergungs- und Lagerungsprozeß nachzuerleben? Gewiß! Denn hier liegt ein Stück, herausgeschnitten aus dem Zentrum des Lebens. Ist unsere Menschenkunde, das Kennenlernen jedes Einzelnen, der in unser Dasein hereintritt, es bewohnt, mit seiner Liebe durchwärmt und mit seinen Ideen und Gefühlen schmückt oder der bloß durchs Fenster freundlich oder gleichgültig hereinblickend daran vorbeizieht oder der mit seiner Bosheit die Türen einrennt und mit seinem Haß die Mauern zertrümmert, nicht ein langsames jahrelanges Bohren, Heben und zum Bilde Ordnen? So mußte Conrad naturgemäß auf Henry James' Standpunktdichtung verfallen, die zeigt, nicht wie die Menschen absolut sind, sondern wie sie von Mensch zu Mensch gesehen werden (s. oben S. 345). Aber vor der Standpunktschau, die als fertige Epik erst in seinen späteren Romanen auftritt, betätigt er die Ausgrabungstechnik. Hier konnte Conrad in zweierlei Richtung marschieren. Er konnte die ihn ursprünglich fesselnde Person erschauen und erfassen und als Dichter ein Geschehen, eine dramatische Vergangenheit in sie hineinlegen, deren Ausgrabung den Roman ergibt. Oder, wenn er auf seinen Fahrten eine gute Geschichte

gehört hatte, so konnte er sich nach einem wesensverwandten Menschenkind umschauen, in das er sie versenken durfte. Daß er gerne von wirklichen Geschehnissen und wirklichen Personen ausging, erhellt aus seinen Vorreden, in denen er die Entstehung seiner Bücher erklärt sowie aus seinen autobiographischen Schriften: A Personal Record 1916 — ursprünglich (1912) Some Reminiscences genannt, nicht in geordneter Komposition, sondern in Stoffhäufchen gegeben, wie sie das Herausschaufeln aus der persönlichen Erinnerung hinwirft — und The Mirror of the Sea, Memories and Impressions 1906. Der Mirror ist das fröhliche Bilderbuch Conradscher See-Erlebnisse, in dem sich von hehrem ozeanischen Hintergrund eine ganze Reihe von Urgestalten abhebt: schweigsame Kapitäne und Matrosen, deren dramatische Möglichkeiten der Dichter hier absichtlich weiterschlummern läßt, weil er die Weckung und die langsame Ausfaltung der in ihnen verborgen liegenden Keime zu Erzählungen in seinen Romanen entwickeln will. Dort werden diese meist ungenannten Schweigsamen stammeln und plaudern als Kapitän M'Whirr, Kapitän Anthony, Kapitän Mitchell, Linguard, Marlow, als Menschen, die Epen lebten oder Epen sahen. Den ersten Weg — der Gestalt wird eine Geschichte gegeben — hat Conrad in Almayer's Folly beschritten. Eines Morgens — so erzählt er im Record — an einem Flusse auf Borneo vor Anker liegend, sieht er ihn plötzlich vor sich. „Das ist mein Mann." Jahre später, nachdem die Gestalt Form gewonnen, fängt Conrad an, in den Mußestunden, auf dem Bett seiner Offizierskabine liegend, Sätze zu kritzeln. Der Roman entwächst immer breiter jenem längst vergangenen, doch immer gegenwärtigen Visionsaugenblick. Den zweiten Weg — der Geschichte wird ein Träger gesucht — hat Conrad in Nostromo gewählt. Bei Lord Jim kann es das eine oder das andere gewesen sein. Wir wissen einerseits von dem sich im Orient abspielenden Begebnis. Ein gut versichertes, aber seeuntaugliches Schiff sollte 900 Pilger von Singapore nach Jeddah bringen, wurde aber unterwegs im Hinblick auf die hohe Versicherung vom Kapitän und allen Offizieren mit Ausnahme desjenigen, den Conrad Jim nennt, der den Moment des Fortschleichens verpaßt hatte, schmählich im Stiche gelassen. Mit fremder Hilfe wurde dann das sinkende Schiff wieder flott gemacht und nach Aden gebracht. Andrerseits berichtet uns Conrad, er habe einst an einem sonnigen Morgen in der alltäglichen Umgebung einer orientalischen Reede Jim vorbeigehen sehen — stumm bittend — bedeutsam — wie unter einer Wolke — in Schweigen gehüllt.

Betrachten wir zunächst Almayer's Folly. Das Rauschen des Pantaistromes zieht durch den ganzen Roman, den Grundton träumerischer Stimmung anhaltend. In der Ursituation steht Almayer gleich im Eingangskapitel, wo er dem Flüstern des Pantai Hoffnungsmelodien ablauscht. Die Ursituation ist die Zelle, die das Vorausgegangene und die Keime des noch Kommenden enthält. Almayer träumt und sinnt. Der Wendepunkt seines Lebens ist da. Dain ist gekommen, der malaiische Häuptling, der ihm, dem Alleinstehenden, helfen wird, das verborgene Gold in den oberen Waldflußgegenden zu entdecken und zu fassen. In Wirklichkeit stehen wir jetzt schon in der Mitte der Fabel. Nun aber geht es unaufhaltsam rückwärts in die Tiefe der Vergangenheit und fast verlieren wir die Hoffnung, den hellen Ausgangspunkt wiederzufinden, von dem aus wir — im zweiten Teile — endlich ununterbrochen durch tropische Sonnen-, Waldes-, Blumen- und Flussespracht dem Ziele zustreben. Almayers Hoffnungen werden zuschanden. Die Welt ist stärker und böser als er und erdrückt ihn langsam. Er hat einst des tollkühnen Linguard malaiische Adoptivtochter zum Weibe genommen, nur weil er dem allmächtigen „König der See" nicht zu widersprechen wagte. Schwach wie damals, ist er auch jetzt. Nichts gelingt. Die Wendung in der Kolonialpolitik vernichtet seinen Handel. Langsam gehen Wille und Seele in Verwesung über. Schließlich verliert er sein Liebstes und Bestes, seine Tochter Nina, die, dem Ruf des mütterlichen Blutes folgend, dem Häuptling Dain und damit der primitiven Wildheit verfällt. Opium und Tod bringen Vergessenheit. Schrecklich ist die langsame Auflösung des sentimentalen Tölpels, in dem das Mißgeschick nistet wie eine chronische Krankheit, die von außen, von dem ihn umflutenden Leben her, kam und immer breiteren Besitz von ihm ergreift. Fast scheint es, als könnten wir am Schluß den herzdurchdringenden Schrei des Narren in der Todesqual vernehmen. Die Abenteuerromantik

wird hier begonnen — Stevensonsche Schatzinselluft weht auch hier —, aber sie wird bald überwunden durch die psychologischen Entwicklungsvorgänge. Die Standpunktdichtung ist noch nicht erreicht. Conrad begnügt sich mit der Ausschöpfung der Ursituation und der Erlebnisausgrabung.

Schon in Conrads beliebtestem Roman Lord Jim wird das anders. Drei wüste, schmierige Gesellen und der saubere, feine Jim warten draußen auf das große Verhör über den Untergang des Schiffes Patna. Die Szene erzittert handlungsschwanger, und Marlow, der Ausgräber, fängt an zu entwickeln. Die Fahrt der Patna, die Lebensgeschichte des vorsitzenden Kapitäns Brierley rollt er auf. Wir beschreiten Strahlenwege. Wahre Sternschnuppensprünge aber läßt uns Conrad in Nostromo schießen. Aus der Gegenwart hüpfen wir in die Vergangenheit und Vorvergangenheit und wieder zurück. Conrad ist hier fast durchgehends der allwissende Epiker, der nur dreimal — in dem langen Ingenieurtelegramm, in Mitchells Erzählung und in Decouds Brief an seine Schwester, die alle Ausschnitte aus der Revolutionsgeschichte bringen — das fremde Sprachrohr ansetzt. Wie viele Leser haben über diesem Wunderwerk, als es 1904 in T. P.'s Weekly erschien, nur der leidigen Technik wegen die Geduld verloren! Es ist ein unablässiges Hauen von Querschnitten durch eine erfundene Wirklichkeit, das aber ebenso viele Male auch den roten Faden der Fabel trifft, dessen Stücke der Leser wieder mühsam zusammenflicken muß. Aber welche Farbenpracht und was für ein Leben schillert auf diesen Querschnitten! Alle zusammen ergeben doch eine Welt.

Vor vielen Jahren — 1875 oder 1876 —, als er sich am Golf von Mexiko aufhielt, hatte Conrad von einem Dunkelmann gehört, der dort während der Unruhen einer Revolution ein Lichterboot samt der ganzen Silberladung entwendete. Er vergaß bald die Geschichte. 26 Jahre später fand er sie wiedererzählt in der Autobiographie eines amerikanischen Seemannes. Jetzt plötzlich begann der Silberraub ihn zu fesseln. Aber der historische Träger der Handlung war ein vulgärer, reizloser Schurke. Zwei große Aufgaben harrten der Lösung. Einen passenden Helden zu finden und die südamerikanische Atmosphäre zu malen. Den Helden fand er in Dominic, den er uns im Mirror vorführt, dem Padrone des Schoners Tremolino, mit dem Conrad in seinen Jünglingsjahren die wildesten Fahrten auf dem Mittelmeer unternommen hatte. Dieser Dominic war ein breitschultriger Korse mit dichtem schwarzen Schnurrbart, hinter dem sich ein nie versiegendes Lächeln verbarg. Nostromos Reden, sagt Conrad, habe er zum ersten Male aus Dominics Stimme herausgehört. Aber Dominic war noch zu schlicht. Sein Nostromo mußte eine empfindsame Natur sein, die das Silber allmählich vergiftet. Die seelische Vergiftung eines sympathischen, tüchtigen, tollkühnen und doch feinfühligen Naturburschen und die Atmosphäre zu malen, beides ist Conrad meisterlich gelungen. Gerne verzeihen wir ihm nach solcher Meisterschaft den etwas billigen melodramatischen Schluß. Im Herzen des wilden Landes leuchtet der weiße Silberglanz der Minen von San Tomé, Symbol der Ordnung und des Festbestehenden in der unsteten, wechselkranken Welt dieser Südländer. Das Silber durchadert das Leben des ganzen Staates. Es erreicht auch die Seele des Helden, des Faktotums, des Hauptmanns der Lichterbootmänner, Nostromo, und vergiftet ihn. „Ein Verbrechen, eine Sünde, die in ein Menschenleben eindringt, frißt es auf wie ein böses Geschwür. Er empfand das selber und oft verfluchte er das Silber von San Tomé." Langsam sickert das Gift durch. Schon auf der Fahrt nach der Insel Isabel zeigt uns sein immer auf das Silber zurücklenkendes Gespräch mit Decoud, daß in seinem Innern die Versuchung zum erstenmal ihr häßliches Gesicht reckt. Unvergeßlich aber ist die Malerei der südamerikanischen Luft, die Revolutionsgewitter immer wieder durchblitzen. Hier wird ein ganzer Staat — eine fiktive südamerikanische Republik Castaguana — vor unsern Augen aufgebastelt, ein Staat, den romantischer Zauber, Stevensonsche Schatzinselluft umhüllt. Langsam baut er sich auf durch die Kunst der Worte und ihre Suggestion aus Sonne, Äther, Meer und Gefels zu Golf, Insel und Gebirge, zu Dörfern und Städten, zu Kathedralen, Gebäuden und Plazas, zu Werften, Hafen und Zollhäusern, zu niedern Kneipen und sich stolz gebärdenden Villen mit zerbröckelnden Fassaden. Und er bevölkert sich rasch mit einer bunten Menschheit, mit Halbindianern, mit spanischen Eingeborenen, mit Italienern, mit englischen Ingenieuren und ihren Frauen, mit stolzen Politikern, mit Abenteurern, Räuberhäuptlingen und wilden Offizieren, mit Priestern, mit Hafen- und Transportarbeitern. Diese Welt lebt, durchzuckt von historischem Geschehen, durchstrahlt vom Silber der San-Tomé-Minen. Wie ihr Erz die Schlucht herunterfällt zu den rasselnden Stampfmaschinen, die es zerschlagen! Ihr Donner erfüllt das ganze Land. Dort oben zappelt es wie Ameisen in den drei Bergdörfern. Alles blickt uns hier lebenswahr an: der energische, illusionsdichte, schweigsame Minenbesitzer Charles Gould mit seiner gescheiten, graziösen kleinen Frau und seinem trefflichen alten Oberaufseher Don Pepe, der tüchtige und eitle Nostromo, der groteske Kapitän Mitchell, der Minenarzt Dr. Monygham, der von den Revolutionen und Lastern des Landes so durchimpft ist, daß sich sein Engländertum in Castaguanertum verwandelt hat, der prächtige Garibaldiner Viola mit der weißen Löwenmähne, Koch des Wirtshauses am Hafen von Sulaco, alles bis hinunter zu

den Pferden und Maultieren, die in nächtlicher Stille das Silber zum Hafen schleppen, und hinunter bis zu den stofflichen Dingen, dem Patio der Goulds, der städtischen Intendencia und dem Garibaldiner Wirtshaus, die alle nicht nur real, sondern erinnerungsdurchtränkt vom Leben und Schicksal der sie umrauschenden Menschheit erscheinen. Denn der Realist Conrad ist auch romantischer Luftmaler und Luftbauer, am allerbesten in seinen Seestücken. Nostromo und Decoud bringen des Nachts den Silberschatz nach der Isabelleninsel. Bei halb schlummernden Augen sinnliches Naturfühlen! Leicht wie Träume irdischer Dinge glitten sie dahin. Sanfter Regenschauer nahte sich flüsternd. Und Nostromo hat nachher sein Sonnenaufgangserlebnis: blutbefleckter Wolkenmantel, funkenschüttelndes Wellengekräusel, glühende Glasbänder am Horizont, wo Meer und Himmel in schlafender Umarmung brennen am Ende der Welt. Das ist der romantische Realismus von Nostromo, der aber für die ganze Conradsche Romankunst bezeichnend ist. Dort hat er einen Staat aufgebaut. In seinem Lebenswerk hat er einen ganzen Planeten geballt.

Der Roman Chance zeigt uns die Höhe der Entwicklung des Conradschen point de vue, von dem er in den späteren Romanen den Weg wieder rückwärts geht. Alles ist hier Ausschöpfen der Ursituation in rückwärtsgleitendem Spinnen — Fenster der Erinnerung werden aufgerissen — und Ansetzung von Sprachrohren. Die Ursituation ist sehr einfach. Flora Smith, Mrs. Fynes jugendliche Freundin und Schutzbefohlene, ist heute abend nicht mehr zurückgekehrt. Was ist geschehen? Ein Brief enthüllt das Geheimnis. Sie ist mit Kapitän Anthony, dem Bruder ihrer Beschützerin, nach London entflohen. Daraus ergibt sich alles Weitere. Die spätere Entwicklung wird uns Flora als Kapitänsfrau auf dem Schiffe Ferndale zeigen, das die fernen Ozeane durchfurcht. Der Ausgräber, Schöpfer der Geschichte, Erzähler und zugleich Mithandelnder ist Marlow, der in der Ursituation aufmerksam fragend, suggerierend und denkend neben Mr. Fyne keuchend einherschreitet, dem kleinen Fyne, dem Schachspieler und großen Fußwanderer mit den muskeltüchtigen Waden, ehrenfest, feierlich ernst in allen Dingen, selbst im Butterbrotessen, aber pedantisch, philisterhaft beschränkt und dumm, der nicht weiß, was er in der neuen Situation tun soll, mit der seine kieselharte Frau ihn quält. Die Flucht des Mädchens ist ja die Bombe, die in den friedlichen Haushalt hineingeplatzt ist. Da wird der sonst so wenig versprechende Fyne in Marlows suchenden Augen allmählich zum interessanten, die größten epischen Möglichkeiten bergenden Medium. Denn Marlow ist ein verfeinerter Sherlock Holmes, der die wenigen Gestalten, Geschehnisse und Spuren, die das Spiel der Erscheinungen ihm zuwirft, lückenergänzend zusammenstückt, um die ganze Kunstschöpfung des Zufalls — Chance — zu erkennen. Hier winkt ihm ein „Fall". Marlow macht immer neue Aufnahmen von Floras Seele. Wunderbar ist die kühne Korrektur der Bildnisse, die im vertrauten Gespräch mit Flora selber, mitten im Cockneygeschrei und Straßenlärm, in Schönheitsumrissen sich langsam ihm enthüllt. Wenn sein Wissen zu Ende ist, so frägt er Powell, den zweiten Schiffsoffizier der Ferndale. Powell wiederum wendet sich zur Ergänzung an Franklin, den Maat. Die Berichte klingen zurück und sammeln sich in dem Bildungszentrum Marlows, der sie uns zum psychologisch überzeugenden Drama ausarbeitet. Ein Nebenmotiv belebt die Stoffmasse der Vergangenheit und Zukunft. Floras Vater ist der Finanzschwindler de Barral, der für seine Untaten im Gefängnis sitzt, später entlassen durch seine Intrigen an Bord der Ferndale des Kapitäns Eheglück trübt — und schließlich nach einem verfehlten Vergiftungsversuch, der Anthony galt, melodramatisch Selbstmord begeht. Für diesen de Barral dürfte eine Gestalt wie die des Jabez Spencer Balfour Modell gestanden haben, der 1893 Tausende von Sparern um ihr Geld gebracht hatte.

Zwei Werte sind es, die den Roman Chance erhöhen: der malerische Ozeanrealismus und die Weltironie. Einem Dichter wie Conrad ist die See unerschöpflich, eine ständige Neuflut naturtheatralischer Pracht, die das ewig Menschliche, ahnend, suchend und kämpfend durchzuckt. Da werden Schiffe zu Wesen. Ein Gefühlsmantel umhüllt sie. Mächtig und tüchtig schreitet der Dampfer Ferndale aus in der Dunkelheit. Geheimnisvoll und sanft gleitet er davon bei Powells erster Fahrt. Da wetterleuchtet es in Dramen und Visionen. Ein belgisches Schiff schießt blindlings daher in dunkler Nacht. Schon droht der Zusammenprall. Wie weiß Conrad den Moment strahlend auszufalten, wo Powell die Warnungsfackel entzündet, sie nach entschwundener Gefahr löscht und damit das Angstgesicht seiner alles vorausnehmenden Phantasie und die flackernde Feuer- und Schattenwirklichkeit auf Deck mit einemmal in Dunkel und Nichts zurückwirft. Über allem aber lacht kühl und erhaben die kosmische Ironie, lacht die menschliche Feierlichkeit aus und sieht in den unbemerkten Bedeutungslosigkeiten der Dinge die Keime für kommende Zufallsstreiche. Da sitzt neben dem stumpfsinnigen Fyne starrköpfig feierlich seine Frau. Die Kinder sind oben schlafen gegangen. Draußen weiten sich die dunkeln Gefilde und der Sternenhimmel zu schweigenden Welten aus. Die Lampe gießt in verkehrtem endlosem Trichter ihr Licht in die Finsternis, ein Flammenzeichen dem ent-

ronnenen, nicht mehr zurückkehrenden Mädchen, dessen Fall jetzt das Ehepaar bedächtig und wichtig erörtert. Schicksals- und weltenhaft so falsch, so dumm!

Wo haben wir die Meister des Conradschen Realismus zu suchen? Dies ist eine Frage, die noch nicht genügend geklärt ist. Daß Flaubert — und ganz besonders dessen Madame Bovary — zunächst auf ihn gewirkt hat, steht außer Zweifel bei einem Dichter, der anfänglich zwischen Französisch und Englisch als Ausdrucksmittel schwankte. Vor allem aber sind es die Russen, Turgenieff und in höherem Maße noch Dostojewski — Under Western Eyes (1911) ist geradezu Nachahmung —, deren Spuren er folgt. Mit dem letztern teilt er die abenteuerliche Lust, die kleinsten Geheimnisse eines Menschenlebens in endloser Jagd zu erhaschen. Da lächelt ihm die ganze Umwelt romantisches Farbenentzücken zu und das Leben erhält ein funkelndes Gewand, durch das die Wirklichkeit wieder umgedeutet wird — wie es in Victory (1915) und in The Rescue (1920) geschehen ist. Und dies bringt uns jetzt zur Frage der Deutung, die die Conradsche Welt nahelegt. Conrad kennt nicht Dostojewskis Menschenliebe, die Gestalten so durchwärmt, daß sie aller Welt leuchten. Gewiß weiß er unsere Herzen und Sinne anzuknüpfen an jenen Gemeinbesitz von Träumen, Freuden, Schmerzen, Sehnsucht, Enttäuschungen und Hoffnungen und Ängsten, der von Mensch zu Mensch durch die ganze Welt, von den Toten zu den Lebenden und von dort zu den noch Ungeborenen die Brücken schlägt. So sagt er uns ja in seiner programmäßigen Vorrede zum Nigger. Aber stärker als diese verbindenden Geheimkräfte und über ihnen schwebt die Weltironie, die wir in Chance lächeln sahen. Das gewissenlose Nicht-Ich flutet auf den menschlichen Willen ein und verschlingt ihn langsam. Schlank im Licht steht der Held am Anfang, hoch über dem Stoff. In ihn versunken liegt er überwältigt am Schluß. Diesen Weg haben wir den armen Almayer gehen sehen. In The Nigger of the Narcissus ringen naive Seelen mit der Gegenwart des Todes; in Lord Jim kämpft ein schlichtes Wesen mit der Natur und besiegt sie, aber auf Kosten der dichterischen Wahrheit; in Nostromo erliegt der Naturbursche der Silbermine; in Chance wehrt ein wackerer Aufrechter die Gemeinheiten der Welt ab, die er nicht versteht. Immer aber lacht das Nicht-Ich den Kämpfer aus. Wie könnte da von einem sittlichen Endzweck der Schöpfung die Rede sein! Die Welt ist vielmehr ein herrliches Schaustück, das uns Ehrfurcht, Liebe, Anbetung und Haß einflößt, nie aber Verzweiflung. Denn hier gibt es für den Dichter zu tun, der sehen und gestalten muß. Hier gibt es auch zu tun für die Kämpfer, die die höchsten Conradschen Mannesideale verkörpern, für die Seeleute und Kapitäne — ach so viel reiner und edler als die falsche Menschheit des festen Bodens —, in deren weiten und ruhigen Gemütstiefen des Dichters Taucherlicht nur Mut, Mitgefühl, Selbstverleugnung, Pflicht- und Idealtreue findet.

XLVI. DIE JÜNGSTEN ROMANEPIKER: NEUREALISMUS.

Die Jüngsten! Wie viele sind ihrer? Wenn auf englischem Boden alljährlich 1500 Romane erscheinen, so muß es ein Schwarm von Erzählern sein, der ein Dezennium oder ein Quindezennium — etwa 1908 bis 1923 — durchsummt. Da können wir nur die überragenden vorwärtsdrängenden Gestalten betrachten, auf deren hoch flatternden Bannern die Zeichen der Zeit in hellen Farben leuchten. Ihr gemeinsames Merkmal ist der Wirklichkeitssinn, der eine neue Gattung, den Neurealismus, schafft. Die Wirklichkeit, die es nicht so sehr zu deuten als zu fassen gilt, umspannt alles, selbst das jenseits des Verstandes Liegende, wenn es dem Boden des Realen entspringt. Es ist die pluralistische Welt des Pragmatikers mit ihren Tausenden von bunt nebeneinander liegenden Gegensätzen, die Gestaltung erfährt. Hinter ihr aber oder in ihr

wohnt das wahre Sein, das Leben. Der moderne Roman ist dessen Zeiger. Er führt es uns als gestaltendes Prinzip vor, aus sich selber herauswachsend in endloser Formerfindung, uns mitreißend und in uns stets neue Möglichkeiten suchend und untereinander verflechtend. Die Darstellung dieser neuen Schau geht mannigfache Wege. Bald versucht der Dichter — man denke an Walpole — den Strom einen Augenblick anzuhalten und einen gedachten Querschnitt mit seinen endlosen Einzelheiten vor uns auszupinseln. Es entstehen breit analytische epische Studien, soziale Riesenwandgemälde. Bald fängt ein Dichter wie Swinnerton einen einzigen Tropfen aus dem Strome ab und läßt uns in mikroskopischem Feinapparat das Vollbild seiner zappelnden Reichhaltigkeit erkennen. Es entstehen epische „tranches de vie", imposante Tages- und Stundenvergrößerungen. Oder der Erzähler versucht in seiner Darstellung den Eindruck einer rastlosen Heranflutung zu erwecken, die von einem endlos anrollenden Strome herrührt, der in jedem Augenblick das innerste Leben der Gestalten, ewig kommend und gehend, durchspült. Dorothy Richardson stellt den Vorgang noch anders dar: das Ich ergießt einen ununterbrochenen Bewußtseinsstrom von sich, und der ist das Leben. Aus beiden Quellen entsteht die Life-Novel, der große Lebensroman, wobei Leben als persönlicher Bios gedacht ist, aber außerdem, der Entwicklung der Gattung gemäß, eine noch tiefere, eine innere Bedeutung erlangt hat, die des Lebens als Bergsonschen Urprinzips. Das Auftreten des Lebensromans in England läßt sich zeitlich genau bestimmen. 1910 bis 1913 erschien die Übersetzung des Jean Christophe, dieser Aufsehen erregenden modernen Lebensepopöe von Romain Rolland. Die Übertragung war besorgt worden von dem Erzähler und Dramatiker Gilbert Cannan, dem ein scharfer Blick für die treibenden Geisteskräfte der Gegenwart eignet. Bald darauf (1913) veröffentlichte er eine Studie über Samuel Butler. Was ist Butler, der Verfasser von The Way of All Flesh, wenn nicht der eigentliche jahrelang unbeachtete Begründer der nun Mode werdenden Romangattung? Schon aber sind die englischen Lebensromane im Aufmarsch begriffen: Ethel Sidgwick eröffnet die Reihe mit ihrer Biodilogie Promise 1910, Succession 1913 — das Leben des Musikers Antoine —, es folgen zwei Trilogien, J. D. Beresfords Jacob Stahl 1911, A Candidate for Truth 1912, The Invisible Event 1915 und Oliver Onions In Accordance with the Evidence 1912, Debit Account 1913, The Story of Louie 1913; nun kommt das alles übertürmende barocke Gebilde des Compton Mackenzie, sein Sinister Street, erster Teil 1913, zweiter Teil 1914. Der Aufmarsch geht weiter: Walpoles Fortitude 1913, D. H. Lawrences Sons and Lovers 1913, Gilbert Cannans Mendel 1916, Dorothy Richardsons Heptalogie Pointed Roofs 1916, Backwater 1916, Honeycomb 1917, The Tunnel 1919, Interim 1919, Deadlock 1920, Revolving Lights 1923, May Sinclairs Mary Olivier, a Life 1919, The Life and Death of Harriet Frean 1922. Jetzt ist die Gattung vollblutig, vielleicht schon alternd. Keinesfalls ist sie bloße Nachahmung französischer Vorbilder. Sie ist die dem englischen Zeitwillen angepaßte Form.

Der Roman läßt die Lebensvielheit in ihrer Weite und Breite vor uns dahinwogen. Wie zeigen sich ihr gegenüber die Gestalten eingestellt? Da ist zunächst der Streiter, der die gefahrvolle Gewitterluft des Pragmatismus sucht und mit Entzücken einatmet, der trotzige Fels, an dem der Lebensstrom sich schäumend bricht, der Tatengestalter, der Bergsonsche Panvitalist. Dies ist die Einstellung des Peter Westcott in Walpoles Fortitude, dieser sich überall durchbeißenden Bulldoggennatur, die des Verney in Rose Macaulays Abbot's Verney (1906) und der zigeunerhaften intellektuellen Helden ihrer anderen Romane; es ist die Gebärde von Cannans kraftmeierischem Mendel. Aber, betonen wir gleich, sie gehört zu den Ausnahmen. Bei Cannan ist dies am allerwenigsten verwunderlich, da alle seine Charaktertypen den Durchschnitt meiden und eine Neigung zur Verrenkung aufweisen, die an die viktorianischen „oddi-

ties" gemahnt. Die Kraftgebärde des Biopoieten ist bei den englischen Epigonen von heute nicht das Typische. Sie geben einer schlafferen Einstellung den Vorzug. Ihre Kunst hat etwas Weiches und Müdes an sich. Das unerschütterliche Dogma der 90er Jahre von der Selbstverwirklichung ist zerbröckelt. Ohnmächtig sieht sich das Ich gegenüber der Überkraft des Lebens diesem hohen Ziele und dem noch höheren von der Transzendierung des eigenen Selbst weiter entrückt denn je. Bestenfalls verschanzt es sich hinter einen egozentrischen Quietismus. Dorothy Richardsons abgeschlossenes Weltbauen für sich kennen wir schon. Bei Viola Meynell heißt es: „Das Leben ist was ich tue, fühle und was mir geschieht." Also kein Ansturm nach außen! In Beresfords Jacob Stahl ist das Ich noch zarter und schreit vor der Wirklichkeit auf. Etwas in ihm sucht und will sich draußen im Leben, wo die Kräfte zusammenprallen und Erscheinung werden, verwirklichen, aber es kann nicht. In Lawrences Gestalten sehen wir die gewöhnlichste Selbstbehauptung in die Brüche gehen. Das starke Erdenkind George in The White Peacock wird vom Leben langsam zersetzt, weil er das Weib nicht finden konnte, das seinem Daseinsgang den richtigen Rhythmus verliehen hätte. Noch schlimmer die Frauen. Sobald der Trieb sie von außen faßt, wird eine Bresche in ihr Selbst geschlagen. Das moderne Ich hat im Roman nicht in Heldennaturen seine Wohnstätte aufgeschlagen. Am liebsten weilt es in einem eindrucksfähigen, beschaulichen Menschenwesen, das spähend untertaucht im wechselnden Lebensstrom nach den Tiefen des einheitlich-stetigen Seins, um vielleicht zu entdecken, daß auch dort unten alles fließt. Blitzartig erhellte Momente sind ihm gegeben, wo es hinabblicken darf in noch unergründliche Lebensgeheimnisse. Solch augenblickliches Erkenntnisleuchten — das wie etwa in den Novellen der Katherine Mansfield (1889—1923) das Gewöhnliche urplötzlich in symbolischer Verklärung umglüht — hat die langen und sichern Weltanschauungserörterungen des spätviktorianischen Romans verdrängt. Aber mit dem Erlöschen des Lichtes kommt wieder das unruhige Tasten des Geistes in der Finsternis. Diese suchende und aufgeregte Unsicherheit ist symptomatisch für das neue Geschlecht, dem die ganze Nervosität der Übergangszeit anhaftet. Hinaus aus der dunkeln, erstickenden Gegenwart, schreit es in ihm; möge sie helle, frische Zukunft werden!

Dieses unstet hinausdrängende neue Geschlecht wird von der älteren Generation nicht mehr verstanden und lebt in Fehde mit ihr. Das Georgische überwindet das Viktorianische. Ein Zeitalter will werden. „Es wird sein" — läßt Eleanor Mordaunt in ihrem Roman The Family 1915 eine junge Heldin, Pauline, sagen — „wie in einem Zimmer, dessen Türen und Fenster man plötzlich aufreißt, nachdem sie jahrelang hinter gezogenen Rollvorhängen geschlossen waren. Sonne und Staub werden eindringen; der Wind wird das zarte Porzellan umblasen, die Papiere zerstreuen und alles auf den Kopf stellen, aber die muffige Luft wird verschwunden sein ... Eine Frühlingsreinigung voll Lärm, Gespringe und Aufregung!" In Revolution (1921) hat Beresford den Scheinwerfer noch weiter in die Zukunft gerichtet, um ein etwas verwischtes Tolstoïsch-kommunistisches Gesellschaftsbild zu beleuchten. Das ist das höhere Geschehen, der überindividuelle Vorgang, der sich im neuen Roman neben dem individuellen abspielt, der dem Kampf jedes vitalen Einzelwesens mit dem es umgebenden, zur Materie erstarren wollenden Alten die symbolische Lichthülle verleiht. Auch hier hat Samuel Butler durch seinen einzigen Roman The Way of All Flesh vorbildlich gewirkt, wenn er seinen Helden Ernest Pontifex den offenen Kampf mit dem Elternhause aufnehmen läßt. Diese Gebärde dürfte in fast jedem modernen englischen Lebensroman zu finden sein. Sie ist dort stillschweigende Voraussetzung. Nur tritt sie in den verschiedenen Bioepen mit wechselnder Stärke in die Erscheinung. Wir begegnen ihr ohne besondere Unterstreichung in Mackenzies

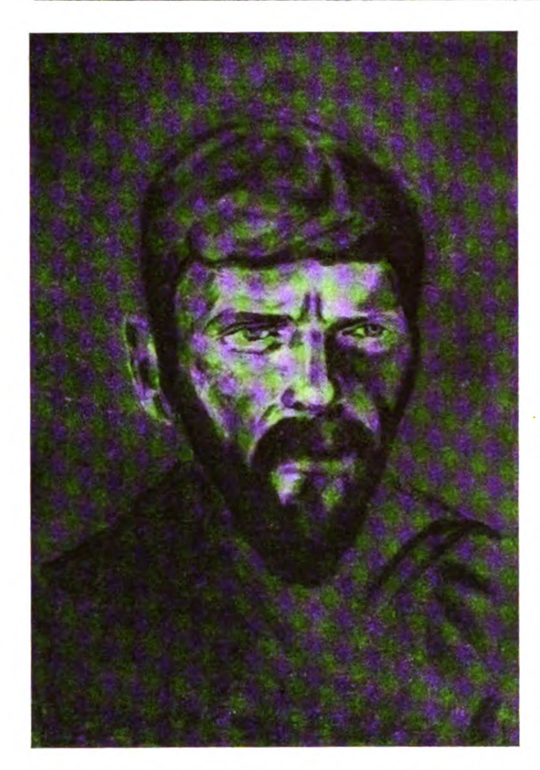


Abb. 227. D. H. Lawrence. Nach einer Portraitskizze von Jan C. Zuta.
(Aus Bookman, Christmas Number 1921.)

Sinister Street. Sie hat ein versöhnliches Aussehen in Jacob Stahl, der sich allmählich von dem Willen seiner Tante loslöst. Sie ist ein Motiv psychologischer Tragik in Lawrences Sons and Lovers, dessen Held aus Liebe zur Mutter den Kampf verschiebt und dadurch sein eigenes Werden hemmt. Sie wird schon recht laut in Cannans Romanen, zumal in Round the Corner. Sie ist Grundthema mit symbolischer Höhenbeleuchtung in Hugh Walpoles Epik. The Duchess of Wrexe und The Green Mirror, diese zwei breiten Querschnittstudien, geben uns das Bild des Viktorianismus, der in der frischen Morgenluft langsam erstirbt. Verhüllte Weltdramatik! Hinter dem weiten Schleier der Erscheinungen, die geschickt Leben zu mimen verstehen, stirbt ein Zeitalter. Die zeitliche Drehachse ist 1900. Das Thema hat Walpole später noch einmal angelockt. In The Cathedral (1922) wird unter dem Gleichnis einer Intrige — der orthodoxe Archidiakon Brandon in Polchester (worunter wohl Exeter gemeint sein dürfte) wird vom freidenkerischen Kanonikus Ronder gestürzt — die anglikanische Kirche als Riesenfossil vorgeführt; denn alles geschieht im Schatten des mächtigen Domes. Der Zeitpunkt ist 1897, das diamantene Jubiläum der Königin Viktoria, das einem Ausläuten des Zeitalters gleichkam. Schon sickert der Modernismus durch die Poren des erstarrten Körpers und dringt bis nach Polchester, diesem fernen Gliede in der Provinz. Wird es gelingen, durch Kompromisse zwischen Orthodoxie und Freidenkertum den Koloß wieder auf die tönernen Füße zu stellen?

Das neue Geschlecht entfernt sich immer weiter von der älteren Generation, weil es die sexuelle Frage mit ganz anderen Augen sieht. Die viktorianische Prüderie ist überwunden. Der Verkehr zwischen Mann und Frau ist freier geworden. In der sich in Natur und Menschheit immer wieder vollziehenden Annäherung, Abstoßung und Vereinigung der geschlechtlichen Gegensätze erblickt der moderne Mensch das Zentralgleichnis des Weltgeheimnisses. So sieht es in der Seele der Menschen aus, die der neue Roman uns vorführt. Bei zwei englischen Romanciers ist der geschlechtliche Gedanke zu einer Zwangsvorstellung geworden; bei D. H. Lawrence und W. L. George. Jener macht ihn zur Urzelle seiner Kunst, dieser verflicht ihn aufs innigste mit dem Problem des sozialen Elends (man vergleiche The Stranger's Wedding 1916). Nicht minder kühn sind die schreibenden Frauen selber, kühn in allen Problemen. Ja, man darf behaupten, daß sie die Lebensfragen viel kecker, viel mannhafter anfassen als die Männer. May Sinclair ist durch ihre seelische Wucht geradezu die überragende Gestalt unter den Epigonen. Und Dorothy Richardson ist diejenige, die auf dem Weg zum Ich am weitesten gedrungen ist. Verächtlich behauptet sie, daß die Männer eigentlich nur außerhalb des Lebens ständen und nur an dessen Oberfläche gediehen. Männer und Bücher töteten die Seele. Die Frauen seien die Intensiven.

Soviel über die heute geltenden Prinzipien! Was für eine Darstellungsmethode wird damit dem Neurealismus aufgezwungen? Naturalismus verschwistert mit Psychologie und als gelegentliches Zugeständnis an den Durchschnittsleser eine Durchsetzung mit melodramatischen Motiven! Naturalismus! Man greift zu den nächstliegenden Erscheinungsgebilden, die man — im Gegensatz zum alten Naturalismus — als große Bilderbewegung aufspielt. Dabei hütet man sich — in demselben Gegensatz verharrend —, dem Häßlichen stets den Vorzug zu geben. Man leiht den als Gestalten gewählten Durchschnittsmenschen breite, sich verschiebende Erscheinungsflächen und -ebenen: das alltägliche London oder die alltägliche Provinz. Hier ist ein Nachwirken der Heimatkunst verspürbar. Cannan wählt sich Manchester, Lawrence Nottingham zur Umwelt. Das „Land" erscheint nicht mehr als das idyllische Seelenasyl des Städters. Es ist nach Lawrence — in seinem White Peacock — und nach Eleanor Mordaunt — in ihrem Before Midnight 1917 — das Schlachtfeld, auf dem geiles Werden und grausames Töten ihr Wesen treiben. Die gesellschaftliche Umluft stuft sich abwärts von der Aristokratie bis zu den Slumbewohnern und Bergwerksarbeitern. Hier unten in Cockneyniederungen gehen Lawrence, W. L. George, Swinnerton und Eleanor Mordaunt — man lese ihr Pendulum 1918 — auf die Dokumentensuche. Die beiden letzteren und z. T. auch Lawrence halten kühle Distanz vor dem schwarzen und schmerzlichen Objekt, während George, der Pazifist und Antiimperialist — in A Bed of Roses 1911, Blind Alley 1919 — als lauter Ankläger gegen die bestehende Gesellschaftsordnung auftritt. Er betreibt offenkundigen Tendenznaturalismus. Seine kraftvollsten Romane sind oft nur versteckte politische Pamphlete. Sein Schlüsselroman Caliban (1920) ist eine beißende Satire auf den draufgängerischen Imperialismus, ein wütender Attackenritt auf die „drei B", die das Imperium schaffen, „Bier, Bibel und Bajonett", Bulmer, der Name des unsympathischen Kraftmeiers und Weltzermalmers, ist Deckadresse für Lord Northcliffe. Von Dichter zu Dichter wechselt die Wiedergabe des Gesehenen. Bei den einen, bei Walpole, Mackenzie, Beresford, Cannan das Spiegelbild des Weiten und Breiten, wie es Gissing und Bennett ihnen vorgehalten haben, bei andern, bei Swinnerton, das Vergrößerungsglas des Winzigen, bei wieder andern, bei Dorothy Richardson und Virginia Woolf impressionistischer Fleckenwurf. Von einer einzigen Schule kann hier keine Rede sein. Doch herrscht die erste auf das Dokument sich stützende Methode vor. Beresford hat ihre Richtlinien in einem Gespräch zwischen zwei Schriftstellern in seinem Roman The Invisible Event entwickelt. „Gib mir eine richtige Zeichnung in Bild oder Roman. Dann kann ich davon ausgehend nach innen oder außen weiterarbeiten ... Der Realist vertieft sich nicht in die großen Seelenregungen. Im Gegenteil, er betrachtet als typischer die gewöhnlichen Gefühle und Geschehnisse des alltäglichen Lebens. Er mag eine große Szene einfügen, aber das Wesentliche ist für ihn die Wiedergabe des Gewöhnlichen." In der Mitte steht der Dichter und beschreitet von hier aus Forschungswege nach dem Äußern, Plastischen, nach dem Innern, Seelischen.

Also auch nach dem Innern! Im Herzen des Naturalismus die Psychologie! Sie ist so sehr Eigengut des modernen Romans geworden, daß von einem psychologischen Roman schlechthin nicht mehr gesprochen werden kann. Es gibt nur innerhalb des epischen Neurealismus Abstufungen, entsprechend dem Ausmaß psychologischer Stoffdurchdringung. Am einen äußern Ende Überbetonung der Oberfläche, Annäherung an den Impressionismus. So etwa bei Rose Macaulay, die wie Galsworthy das Seelische aus den leichten Sandspuren auf der Fläche der Dinge erraten läßt. In der Mitte Ausgeglichenheit zwischen äußerm und innerm Ablauf des Geschehens. So bei Swinnerton. Am andern Pol völlige Auslöschung alles Äußern, Annäherung an den Expressionismus. Das ist der Fall bei Dorothy Richardson und bei Joyce. Da Miß

Richardson in restloser Gleichwerdung mit ihrer Heldin Miriam uns deren Bewußtseinsstrom als das Leben mitteilen will, fällt für sie alles sog. Geschehen dahin. Formgesetzlich untereinander nicht verbunden wirft sie Impressionen, Seelenregungen, Stimmungen, Erinnerungen und Gedankenlichter hin, die keine Gruppierung, Analyse, Erklärung oder Deutung in Zusammenhänge flicht. Der Worterguß soll genau so spritzen, tänzeln, hüpfen, zucken und strömen wie das launische Brunnenspiel des Bewußtseins. Eine unmittelbare Gedankenphotographie wird erstrebt durch das Mittel einer absichtlich zerrissenen Syntax. Die Wirkung ist, daß das Leben mit Gewalt aus Miriams seelischer Geheimkammer auf den Leser einspringt und daß wir das Geheimnis ihres Lebens — „a happy secret" nennt sie es, eine aus Egozentrität und Sympathie bestehende Glückseligkeit, das Etwas, ihr entspringend und doch verschieden von ihr, das Jacob Stahl sucht und nie erhascht — wie endlosen innern Gesang zu hören bekommen. James Joyce bricht noch gefährlichere und weitere Bahnen. In seinem Ulysses (1922) liegen die Gefängnisgitter der Seele zertrümmert am Boden. Sie selber tobt, alles Begriffliche in tragikomischer Ausgelassenheit überfliegend, im absoluten Freien. Joyce muß eine Riesenchronik anlegen, um die Innenregistrierungen des Erscheinungsgewirrs eines einzigen Tages in den Seelen dreier Personen aufzunehmen.

Mit der verschärften Seeleneinsicht hängt es zusammen, daß in der neuen Bioepik der Betrachtung der ersten Entwicklungsstadien, dem Säuglings-, frühesten Kindes- und Schülerleben der breiteste Raum gegönnt wird, ist doch schon behauptet worden, es wäre möglich, aus diesen Romanen eine Enzyklopädie der englischen Pädagogik herauszuholen. Man denke an die Schulkapitel in Walpoles Fortitude, die in Sinister Street geradezu endlos werden. Hier soll in erschöpfender Formel niedergeschrieben werden das „Gesetz, wonach du angetreten" — das von Anfang an Daseiende, der Goethesche „Dämon" —, wonach der Held in seinen spätern Phasen die Welt spiegeln wird. Denn was nachher kommt, ist nur „das Wandelnde, das mit und um uns wandelt", ist Goethesche „Tyche". Aber dieser psychologische Naturalismus neigt dazu, die Dinge auf die Spitze zu treiben. Ein Ballast wird aufgeschichtet, der für das Verständnis der später folgenden Mannesstadien belanglos ist.

Die Psychologie hat den Bereich des Naturalismus vergrößert, indem sie die Blicke des Epikers auf die willenlähmenden, der Welt des Unterbewußtseins entsteigenden Mächte richtet. Dadurch ist eine Übersinnlichkeit, eine Mystik neuer Art entstanden, eine die Wirklichkeiten nicht scheuende, sondern sich mit ihnen verbrüdernde, sie ergänzende Schau. Dieser „mystische Naturalismus" — denn Naturalismus ist es immer noch, weil der Wunsch bestehen bleibt, alles, was das Leben bietet, auch das Unerklärliche, bewußt abzutasten und abzulauschen — hat in der englischen literarischen Überlieferung keinen Anschluß erhalten können. Er mußte ihn bei den Russen finden, deren Mystik dem Irdischen entspringt. Hier schiebt sich Hugh Walpoles Rußlandsromantik, z. T. auch seine Duchess of Wrexe ein als glänzendes Experiment, das von keinem andern Führer mit künstlerischem Erfolg weitergeführt worden ist. Vielleicht darf Beresfords The House in Demetrius Road 1918 in diese Nähe gerückt werden. Die dämonische, alle Gemüter knechtende Gestalt Gregs, der als Alkoholiker für seine Handlungen nicht immer verantwortlich ist, von einem Liebespaar halbwegs geheilt wird, dann wieder dem Schicksal verfällt und sich langsam zersetzt, und der ganze Horror, der die Gestalt umgibt, erinnert an Markovitsch bei Walpole. Gewiß hat der Krieg das englische Gemüt für die Stimmen aus den unerforschlichen Tiefen jenseits des Körperlichen wieder empfänglich gemacht, die man in der sinnlichen Welt glaubte vernehmen zu können. Deshalb hat sich seit jener Zeit eine beträchtliche Zahl von Romanen mit okkultem Hintergrund gemeldet. Aber sie

sind nur interessante Symptome, keine Kunstwerke. Sie gehören nicht der Literatur-, sondern der Geschmacksgeschichte an. Sie sind Seitenabzweigungen des übersinnlichen Romans, der in den 80er und 90er Jahren blühte (s. oben S. 318). So sehen wir Oliver Onions in The Tower of Oblivion (1921) dieselbe Stoffmasse bearbeiten, die ihn schon Jahre vor dem Kriege beschäftigt hat, die Nachtseiten der Natur. Hier und da macht ein großer Künstler wie Henry James oder Beresford (in Signs and Wonders 1921) Abstecher nach dem Dunkelland und schreibt Gespenstergeschichten. Aber das sind wie die symbolisch allegorische Erzählung E. M. Forsters, The Celestial Omnibus, oder die Traum- und Hexenphantasien der Stella Benson (This in the End 1917, Living Alone 1919) nicht Versichtbarungen neuentdeckter Innenkräfte, von denen der reizsame moderne Mensch sich getrieben oder gefesselt fühlt, sondern „gewollte Leistungen des Geistes". Und auch hier fehlt die imposante Gestaltung. Die neueste englische Literatur hat keinen „Golem" erzeugt. Der übersinnliche Roman hat sich in den 80er und 90er Jahren heiser geschrien und hat jetzt die Stimme verloren. Deshalb hat auch die Freudsche Psychoanalyse auf den Roman nicht richtunggebend wirken und den Neurealismus verdrängen können. Sie hat wohl die Neugierde weiter Kreise mächtig gereizt, sie hat zahlreiche erörternde und erläuternde Schriften hervorgerufen. Sie hat auch Dichter veranlaßt, sie zum Vorwurf ihrer Betrachtung zu machen. So ist D. H. Lawrences Büchlein über Psychoanalysis and the Unconscious (1923) entstanden, in dem er das Unbewußte zum Zentrum der Persönlichkeit erhebt. Noch mehr! Die Psychoanalyse hat deutliche Widerhalle im Roman selber gefunden. Swinnerton läßt in „September" seine beiden Hauptgestalten Marian und Nigel sich über die neue Seelenkunde unterhalten und sie verwerfen. In Rebecca Wests The Return of the Soldier (1918) und Rose Macaulays Dangerous Ages (1921) sind psychoanalytische Vorgänge zu Motiven geworden. Beresford verrät in seinen späteren Romanen die Spuren einer psychoanalytischen Betrachtungsweise. Das alles scheint ganz bedeutsam zu sein. Aber ist es nicht auffallend, daß diese Äußerungen und Niederschläge aufgetreten sind, nachdem diese Dichter eine bestimmte Geistesrichtung schon längst eingeschlagen und ihre besten Werke schon längst geschrieben hatten, worin sie das Innengeschehen künstlerisch intuitiv mit einer alten Wünschelrute erfühlt und darnach gestaltet haben, bevor das Wort Psychoanalyse ihnen zu Ohren kam? Die Psychoanalyse ist hier bloß nachträgliche Formulierung. Selbstverständlich! Denn die Ziele der Epik lassen die Ziele der wissenschaftlichen Seelenkunde weit hinter sich. Während diese mit den schlichten Kleinbewegungen des Innenlebens experimentiert, um langsam, schrittweise ihre vorsichtigen Schlüsse zu erringen, organisiert jene feldherrnartig den Riesenaufmarsch ganzer Armeen von Gefühlen und Gegengefühlen, die sie aufs Schlachtfeld führt. Der Epiker kann nicht warten, bis der Psychologe ihm die Instrumente liefert. Er muß sie sich selber schmieden. Und hat — dürfen wir wohl fragen — die Psychoanalyse als Kunstmittel den Roman auch wirklich bereichert und gefördert? Bei Beresford sicherlich nicht. Sein Held Paul in Revolution (1921), der infolge der Choks, die er in den Schützengräben erlebt hatte, lange Zeit unter geistiger Paralysierung litt und später unter deren Nachwirkung periodischen Verzückungen verfiel — da vergißt er alles um sich her, vor sich sieht er in mystischer Vision die Wahrheit der Natur —, ist nichts weniger als überzeugend. Der hochbegabten May Sinclair aber sind ihre psychoanalytischen Kenntnisse geradezu zum Verhängnis geworden, wie ihre Erzählungen Uncanny Stories 1923 beweisen.

Der Blick nach innen hat auch auf die Form des Romans gewirkt. Versuche werden gemacht, den allwissenden Erzähler — den der bisherige Roman als Selbstverständlichkeit voraussetzt — beiseitezuschieben und das Sein und Geschehen so zu geben, wie es sich einer

oder mehreren innerhalb oder außerhalb der Handlung stehenden Personen darstellt. Der Standpunkt wird gewechselt oder durchgehend bewahrt. Es ist Henry James' „point de vue", der in England Aufnahme findet (siehe oben S. 345). Joseph Conrad hat die Methode weiter ausgebaut. Er will das langsame Werden einer Geschichte zeichnen, ihr allmähliches Eindringen in die Erfahrung eines Menschen — oder einer Kette von Menschen (siehe oben S. 403). Seinem Beispiel ist Hugh Walpole gefolgt, der in The Dark Forest und The Secret City bald den einen, bald den andern Mitspieler erzählen läßt. Lawrences Erstlingsroman entfließt der Seele des Bruders der Heldin, der Beobachter, Lauscher, Berater und Handelnder ist. Ganz raffiniert wird dieses Verfahren in E. V. Lucas' Rose and Rose (1921). Der alte geschwätzige Junggeselle Dr. Greville teilt uns die Geschichte der Rose mit. Mit 34 Jahren stand er da als Vormund der siebenjährigen Waise. Heute mit 56 Jahren befindet er sich in der nämlichen Lage der jüngern Rose gegenüber, die auch erst sieben Jahre alt und elternlos ist. Der Wechsel der Zeiten zieht an uns vorüber und wir blicken zurück und sehen, wie Reife und Unreife beieinander weilten und sich gegenseitig mit mancherlei Gaben des Gemüts beschenkten. Die Wahrung des „point de vue" zeigt sich jetzt auch in Romanen, die äußerlich die alte Erzählungstechnik beibehalten. So ist es eigentlich Standpunktdichtung, wenn Galsworthy die Spiegelung einer oder mehrerer Figuren in der Seele einer andern abfängt (siehe oben S. 401), oder wenn uns Swinnerton in „September" durch sein eigenes Wort alle Gestalten als Widerschein der Seele einer einzigen, der Marian, empfangen läßt. Mit andern Worten: eine Gestalt erörtert die andere. Diese Erörterung hat Clemence Dane in The Legend (1919) in geradezu genialer Weise zum Grundplan ihrer Erzählung geebnet. Sie leistet sich eine Heldin, die schon von Beginn an tot ist! In einem Zimmer sitzen ein paar Personen: Anita Serle, eine Schriftstellerin, ihre Kusine und Sekretärin Jenny, und Anitas alte, kaum sprechende, stets strickende Mutter. Mit Geheimkräften geladene Maeterlincksche Luft! Was tun sie? Sie erörtern Madala, eine junge begabte Romandichterin, die über ihre Lehrmeisterin Anita immer deutlicher hinauswächst. Anitas Ton trägt deshalb etwas Stechendes an sich. Madala hat sich vor einiger Zeit mit einem Arzt verheiratet. Das Eheleben ist nicht besonders glücklich. Sie liegt krank im Wochenbett. Nach sieben Monaten! Verdächtig! Da tritt der Künstler Kent Rohan ein und meldet Madalas Tod. Die Erörterung geht weiter. Anitas Ton wird häßlicher. Sie hat eine große Aufgabe erhalten. Sie wird Madalas Biographie schreiben. Schon jetzt malt sie in spitzigen Worten das Porträt der Verstorbenen. Die „Legende" bildet sich. Wie häßlich entstellt ist das Bild! Aber Jenny, die Madala nie gesehen und Rohan, der sie öfters gemalt hat, wehren sich für die Verkannte. Das Gespräch wird aufgeregter, Zorn durchglüht die Luft. Da öffnet sich die Tür. Ein Schrei „Madala" aus Rohans Munde, auf der Schwelle steht ihr Geist, allerdings nur den beiden Gefühlsmenschen, nicht der kühlen Anita, sichtbar. Hier hat die Erörterung, der „point de vue", dramatische Gestaltung erfahren ähnlich wie in John Drinkwaters Schauspiel Mary Stuart, wo die tote Königin nacheinander als gemaltes Bildnis, Gleichnis, Thema und Geist erscheint (siehe unten Kap. 53). Eigenartig wird von Dorothy Richardson der „point de vue" gehandhabt, dem von Zeit zu Zeit ein hüllendes Kleid umgeworfen wird. Sie teilt ihre Emotionschronik durch den Mund der Heldin mit. Dann entzieht sie ihr das Wort und führt es als Erzählerin weiter. Aber nur scheinbar. Denn immer noch ist es Miriam, die zu uns spricht, da die Dichterin sich in Wirklichkeit des Mittels der verschleierten direkten Rede, des style indirecte libre, bedient.

Das sind die den Neurealisten gemeinschaftlichen Züge. Die hingebende Betrachtung der Einzelwerke zeigt aber demgegenüber, wie das große Gemeinsame sich wieder von Dichter zu

Dichter in Eigenheiten zerklüftet. Das Gesamtbild soll deshalb durch die Einzelbetrachtung ergänzt werden. Wir wählen als die Hervorragendsten unter den Epigonen zunächst die drei typischen Bioepiker Cannan, Beresford, Compton-Mackenzie, und als Gegenstück zu diesen den Momentvergrößerer Swinnerton. Daneben stellen wir das interessante Experiment der Rußlandepik von Hugh Walpole und die erotische Dichtung des viel umstrittenen Lawrence. Als imposanteste Vertreterin unter den Frauen wählen wir May Sinclair.

Gilbert Cannan (geboren 1884) wirft ungeordnet große Blöcke hin, die in lockeren Umrissen ein größeres Ganzes, die rauhe Menschheitskomödie, andeuten. Hier ein Bioepos, dort ein Biotorso mit gemeinsamen Gestalten. Manchesters lebendige Häßlichkeit — Cannan nennt es Thrigsby — steht vor uns, durchwühlt von einer Menschheit, die in Haß und Liebe ihre Daseinspartien spielt. Es spielen für sich: Alt und Jung. In diese farblose, trübe Manchesterwelt dringt aus nördlicher Ferne, aus dem keltischen Schottland, eine neue Kraft ein, die Familie der Lawries, arm, aber stolz und eroberungslustig. Drei Söhne schickt die Mutter, von guten Ratschlägen begleitet, südwärts: Tom, John und Jamie. Jamie ist die fesselnde Gestalt, die „oddity", die in Cannans Kunst nicht fehlen darf, ganz Trieb und Gefühl, ein verkommenes Genie, mächtig und geistvoll in seinen Rauschmomenten, erhaben über die öffentliche Philistermeinung, in stündlicher Auflehnung der Sitte gegenüber, ein Streiter, der zu jeder Zeit seinen Ideenkampf ficht, gelockt von Idealen, die gleich Flammenzeichen aus den Wolken zucken, unfähig, je zum Ziele zu gelangen, in den Augen der Mitmenschen ein interessanter Fremdling. Nur seine alte Magd Tibby, die verleiblichte Armut, erfaßt seine Launen und macht triebmäßig den Wechsel seiner Stimmungen mit, sie ist der einzige feste Punkt seiner Außenwelt. Jamie ist stets werdend, nie fertig und reif. Seine Familie treffen wir von Roman zu Roman. Jamie selber begrüßen wir jeweils mit freudigen Erkennungszeichen. Die Lawriechronik fängt schon mit Little Brother (1912) an, der Lebensgeschichte des Stephen Lawrie, Beispiel des rauhkantigen, eigensüchtigen, undankbaren, wankelmütigen, nichts vollendenden Genies. In Three Pretty Men (1916) sehen wir die drei Lawriebrüder nach Lancashire ziehen, wo jeder einem Ziel für sich nachstrebt, Jamie in grotesker Art, von Pech und Ungemach begleitet. The Stucco House (1917) bildet die Fortsetzung dazu. Jamie ist aus Amerika zurückgekehrt, wo er während des Bürgerkrieges als Korrespondent des Thrigsbylokalblattes tätig war, und lebt jetzt mit seiner Frau Catherine in Nr. 29 Roman Road, dem Haus mit der Stuckfassade, dem Symbol der falschen bürgerlichen „Respektabilität", der seine Frau huldigt. Immer klarer wird es uns, daß Jamie nicht nach Thrigsby paßt, wo sie von Christus reden und darunter die Baumwolle verstehen, wo sein korrekter puritanischer Bruder Tom sich zwischen ihn und sein Familienglück schiebt. Nun aber wird unser Jamie bald in das Leben von Menschen eintreten, die den Vordergrund anderer, schon geschriebener Romane bevölkern. Er kennt die Söhne des Pfarrers Folyat. In Round the Corner (1913) steigen wir mit dem jungen Folyat die dunkle Treppe des Stuckhauses hinauf, klopfen an; die alte, knochige, mißtrauische Tibby öffnet die Türe ein paar Zoll weit und führt uns erst nach langem Zögern und Fragen zu ihrem Herrn. Jamie hat einen Sohn Bennett, der in Folyats Gottesdienst den blassen Acolyten spielt, sich später mit der hübschen Pfarrerstochter Annette vermählt und mit ihr in Elend und Armut lebt. Damit haben wir uns dem Kreis des Francis Christopher Folyat genähert, dessen Leben und Sterben im Roman erzählt wird. Unwillkürlich werden wir an Samuel Butlers the Way of All Flesh erinnert, mit dem Cannan als Butlerbiograph wohl vertraut war. Zwei Generationen wandeln auf getrennten Pfaden, allerdings ohne sich mit Haß zu befehden. Dazu ist Francis, der unter dem geistigen Durchschnitt stehende, willensschwache Pfarrherr, viel zu gut und sympathisch. Ein Mann, der die idyllische Ruhe seiner cornischen Pfarrei verläßt, um in den Slums von Thrigsby einem werktätigen Christentum zu leben, sich in den Straßenprozessionen belästigen läßt, aber bei der Sache bleibt und die Liebe des Volkes gewinnt und dazu sein ganzes Vermögen verbraucht, verdient auch unsere Liebe. Was verschlägt es, wenn sein ganzes Leben ein bloßes Durchwursteln ist? Etwas wie Conradsche Weltironie umgaukelt seinen guten, aber schwachen Willen und läßt ihn in der Flut der feindlichen Umstände — er hat zusehen müssen, wie seine vielen Söhne und Töchter verkehrt geheiratet haben — versinken. Leben? Dieses Leben ging stets „um die Ecke herum", Round the Corner. Es war kein Anfassen, es war Spielerei. Spielerei auch bei seiner guten Frau, bei allen seinen Kindern, die lebten und liebten — wie wird hier über dem sinnlichen Spiel der Liebe der Schleier gelüftet! —, und wie sie spielten, da kam der Feind, die Weltbosheit. Bei allen Pfarrkindern ein entwürdigendes Hinabgleiten in die Tiefe! Nur einer hat gelernt, daß das Leben kein Spiel ist: der älteste Sohn, Serge, der Junggeselle und Naturbursche, der aus der Ferne ins Elternhaus zurückkehrt, am Ende wieder in die Ferne zieht und dem alten Vater die Botschaft zurückläßt: „Das Leben ist eine ernste Sache, das seine Freudenbelohnung nur



Abb. 228. J. D. Beresford. Nach einer Photographie. (Aus Bookman 1920.)

der Schlichtheit, Aufrichtigkeit und Reinheit schenkt, oder, wenn die alte Dreiheit dir besser gefällt, dem Glauben, der Liebe und der Hoffnung ... Ich kehre zurück zur See, weil ich immer auf der Fahrt sein muß ... Das Heil des Menschenlebens liegt in der Bewegung ... Mich freut es, die Welt zu durchziehen und die wenigen Männer von Mut und Herz zu grüßen, die man dort finden kann, und unter diese, mein lieber Vater, dürftest du am allerwenigsten zu zählen sein." Des Francis Tochter Annette und ihr Gatte Bennett Lawrie tauchen noch einmal auf, im Roman Annette und Bennett (1922).

Erinnert der große Folyatroman an Samuel Butler, so erkennen wir in Mendel (1916) ein Stück Jean Christophe. Hier wird ein Künstlerleben in gedrängten Zügen entworfen. Mendel ist das wilde Kind polnischer Juden, die sich in den ostlondischen Slums niedergelassen haben. Nun wird gezeigt, wie eine Kraft nach der andern in sein Leben eintritt. Die Kunst in immer neuer Gestalt, echt, falsch, akademisch schulmäßig, wortreich in der Verkörperung seines Freundes Logan, eines Himmelsstürmers, der nichts fertig bringt, schließlich wieder machtvoll in dem Werke Cézannes. Eine andere Kraft muß auch kommen, die Liebe, zuerst sinnlich, und dann rein. An der eleganten Greta Morrison erlebt er schließlich, was edle Liebe sei, und wir fühlen am Schluß, daß er den Weg der Läuterung gehen wird. Der Roman ist ein beabsichtigtes pluralistisches Chaos. Künstlerübermut, Künstlereitelkeit, Künstlerverzweiflung, Künstlersinnlichkeit und höllische Slumunterwelten lachen und höhnen laut in hektischen Farben. Ein anderes, ein seelisches Chaos hat Cannan in Pugs and Peacocks (1921) und Sembal (1922) geballt, das als Folge des Kriegs und des Friedens von 1919 hingestellt wird. Auffallend ist an allen Romanen des Dramatikers Cannan das Fehlen des Dramatischen. Die Fabel ist fast ausgeschaltet. Die Bewegung liegt in den flutenden und ebbenden Seelenwallungen der Gestalten. Dadurch und durch den gewinnenden Erzählerton weiß Cannan zu fesseln.

John Davys Beresford (geboren 1873) wird die Kritik nach seiner Biotrilogie — The early History of Jacob Stahl 1911, A Candidate for Truth 1912, The Invisible Event 1915 — bewerten müssen. Hier fehlt der Hauch der Romantik. In sanftem Moderato, ohne Tremolo, wird geduldig und rastlos aus winzigen Zufälligkeiten die große Melodie der Lebenswirklichkeit gewoben. Die Weitflut läßt an George Eliot, die nie ermüdende Hand an Anthony Trollope denken. Insofern wäre Beresfords Realismus eigentlich nichts Neues. Stückchen fügt sich an Stückchen. Jacob wird geboren aus deutschem, jüdischem und irischem Blut, fällt aus dem Kinderwagen — warum? Zufall, Unachtsamkeit des Mädchens! — zieht sich eine Verkümmerung der Beinmuskeln zu, geht zur Schule, wird von Tante Hester zur Energie und zum Gebrauch seiner gelähmten Glieder erzogen, macht später bei einem Architekten die Lehre, verliebt sich als Jüngling über seinen Stand hinaus, läßt sich in London von einem Kameraden durch Abenteuerwelten stoßen und rennt der Lola, einem geschiedenen, männerdurstigen jungen Weibe in die Falle, aus der er mit Mühe wieder entschlüpft, um am Ende des Romans als Einundvierziger dazustehen, der das Leben in neuen Strömen über sich ergehen läßt. Er ist jetzt ein Anwärter der Wahrheit — A Candidate for Truth — gibt die Architektur auf und wird Romandichter, fällt einem Seelenfischer in die Netze und heiratet wieder. Jacob ist ein Held. Er ist ein Träumer, ein langsamer Denker, der gegen die auf ihn zuwandernden Erlebnisse anprallt und strauchelt. Das Leben hämmert ihn, nicht umgekehrt. Am Ende des dritten Romans verlassen wir ihn, immer noch am Anfang der Dinge stehend, immer noch erwartungsvoll die Türe offenhaltend den großen Motiven, die da kommen sollten. Das Kunstmerkmal der Trilogie liegt nicht an der Oberfläche, es besteht

in der leisen Seelendeutung, die ein dichter Realismus lauschig umbaut. Am Schluß denken wir nicht mehr so sehr an das hochgetürmte Wirklichkeitsgebäude als an die Seele Jacob Stahls selber, an den Lauscher, Horcher, Fühlenden und Ahnenden, der die ganze Zeit sein Ideal stumm und schüchtern in sich herumträgt. Wird der späte Moment kommen, wo das Leben um ihn her mit dem zarten Klang seines Innern harmonisch zusammensingen wird?

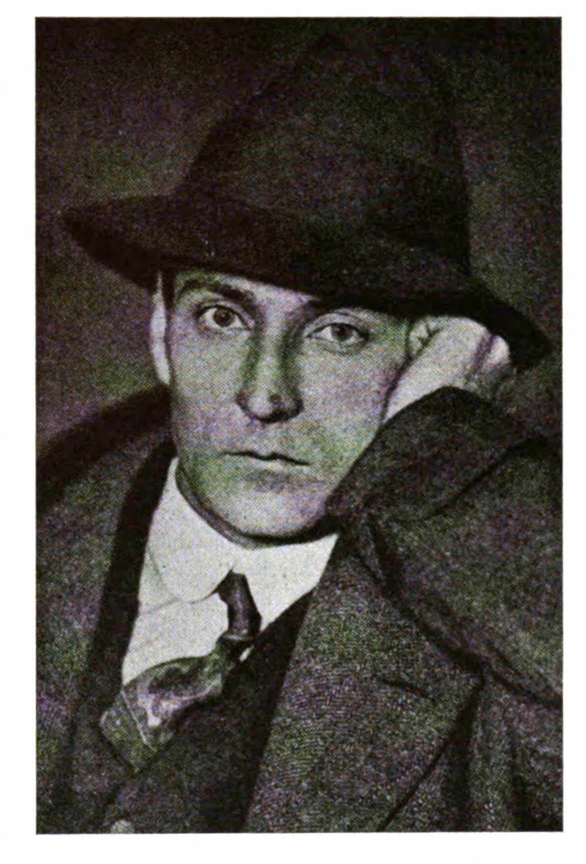


Abb. 229. Compton Mackenzie. Nach einer Photographie. (Aus Bookman 1920.)

Seitdem hat Beresford, sich vom Realismus entfernend, immer mehr Richtung genommen auf die Innenschau, zum Teil unter psychoanalytischem Einfluß. Nicht zum Besten seiner Kunst! Hand in Hand damit geht eine zunehmende Vielschreiberei. Housemates (1917) nimmt fünf Jahre später das alte Thema wieder auf und liest sich wie eine Vorstudie zur großen Trilogie. Der Held ist ein auf einfachere psychologische Linien gebrachter Jacob Stahl, der Gang der seelischen Errungenschaften ist schneller und kürzer. Dafür aber fehlt die imposante Wirklichkeitsplastik. God's Counterpoint 1918 markiert schon stärker den Weitermarsch von Beresfords Kunst nach dem Pol des Psychologischen. Dieser Roman ist eigentlich eine psychopathologische Studie. Ein eigenartiger Fall! Denken wir an ein immer wiederkehrendes Motiv der französischen Dekadenten, Beaudelaires, Huysmans': in der Menschenseele Strengkatholizismus alternierend mit geschlechtlicher Sinnlichkeit. Ins englische Puritanische abgewandelt, tritt uns dieses Problem in Philip Maning entgegen. Am Schluß kommt allerdings der Ausgleich, und alles ist gesundes Glück. Philip kultiviert die puritanische Heirat und sieht in der Frau nur das teuflisch Tierische. Sünde! Sünde! Aber er, der Heilige, hat nächtliche St. Antoniusgesichte. Doch bleibt er fest. Später verliebt er sich und erlebt, wie er sich nach langem Widerstand dem drängenden Mädchen gegenüber endlich gehen läßt, das Gefühl beschämender Erniedrigung. Er wandelt einsame Wege und verfällt nach seinem geistigen Zusammenbruch den Reizen eines leichtsinnigen weiblichen Wesens. Aber nur sein Körper ist verwundet und verletzt, nicht seine Seele. Er kehrt zur Geliebten zurück und erwirbt sie aufs neue in Leidenschaft und Liebe. Seitdem hat Beresford nichts geschrieben, das entweder an das Alte heranreicht oder zur Annahme berechtigt, er würde in seiner Kunst noch andere, neuere und interessantere Wege zu gehen haben.

Edward Montagu Compton Mackenzie (geboren 1883). Seine große Leistung ist Sinister Street (1913—1914). Unter den Lebensromanen ragt es als höchstgetürmter Koloß empor. 1130 Seiten hat Mackenzie über Michael Fanes Jugendleben geschrieben. Wir verlassen den Helden an der Schwelle des Mannesalters. Das Ganze ist also nur ein Riesenprolog zu einem Mannesleben, das Mackenzie wohl nie schreiben wird. Die Kritik hat Mackenzie einen Romantiker mit realistischen Allüren genannt. Wo aber ist hier die Romantik? Mackenzie geht äußerlich genau so vor wie Cannan und Beresford. Er scheut sich nicht, in die schmutzigsten Wirklichkeitswinkel hineinzuzünden und über den geschlechtlichen Dingen den Schleier zu lüften. Seine hetärische Unterwelt ist Kunstphotographie mit dem getreulich nachnäselnden Phonographen daneben. Romantiker ist die Hauptgestalt. Michael Fane betont sein romantisches Temperament. Sein Lieblingsbuch ist Don Quichotte. Er selber ist der romantische Narr im englischen Gentlemangewande, der die Wirklichkeit durchabenteuert, der idealistische reine Tor, der aus Sentimentalität das gefallene Mädchen, ein gehaltloses, dummes hübsches Ding heiraten will, um sie zu retten. Real aber ist die Umwelt; selbst das Kinderland, wo Fliegen und Spinnen Klein-Michael gleich großen Weltwundern umkreisen ist, real, ist einfach genaue Kinderseelenspiegelung. Das ganze vierte Buch, das sich „romantisch"

nennt, ist nichts als eine getreue Wiedergabe der Londoner Unterwelt, wie sie dem Blick des jung naiven, spähenden Lebensreiters erscheint. Realistische Romantik, Wirklichkeitskunst! Gewiß, grotesk ist oft das Medium, sein Schauen ist von Lachen begleitet. Ein Kichern, das an den Byronschen Don Juan erinnert, umspielt gelegentlich die große Menschheitskomödie, in die alles und alles hineinmarschiert, ohne daß in Wirklichkeit etwas geschähe. Denn alle dramatischen Momente sind ferngehalten. Der Tod Lord Saxebys, des unbekannten Vaters, der Selbstmord seines Freundes Prescott, der Betrug Lilys sind kleine Runzeln auf zumeist glattem Wasserspiegel. Barock, in unendlicher Formenfülle quillt die Masse mächtig empor. Und doch fehlt ihr das Monumentale, das Thackeray in seinem Pendennis und seinen Newcomes erreicht, auch Lebensromanen und von welcher Würde und Größe. Bei alledem bleibt aber Mackenzies Riesenbuch durchaus genießbar. Ironie und Groteskerie auf kurzen Strecken. Auf den langen Wegen aber lockt uns ein gewinnender, liebenswürdiger Ton unablässig weiter. Hört nur zu, scheint Mackenzie uns zuzurufen, ich weiß immer und über alles etwas zu erzählen.

So hat er fortwährend seinem unvollendeten Lebensroman Seitenzweige eingesetzt. The Early Life and Adventures of Sylvia Scarlett (1918) zeigt uns die Sylvia, die Freundin Lilys, der Michael einst beinahe zum Opfer fiel, ein kühnes und weibliches Wesen von niedrigster Geburt, die im Gegensatz zu Michael das Leben nicht an sich herantreten läßt, sondern es in tollen Momenten durchstürzt und in sicheren Augenblicken faßt und gestaltet. Dem Priester berichtet sie später: „Drei Monate lang habe ich mein Fleisch getötet, indem ich mich zur Dirne machte. Können Sie die absichtliche Auferlegung einer solchen Disziplin verstehen?... Können Sie verstehen, daß ich dem unbeschreiblichen Grauen jener drei Monate als vollendete Persönlichkeit entstieg." Eine Abreagierung ihrer niedrigen Neigungen, die sie in der Folge immun macht gegen das schwärzeste Verderben! Sylvia taucht wieder auf in zwei weiteren Romanen, in Sylvia and Michael 1919 — in Abenteuererfahrten auf dem Festland und in den Furor des großen Kriegs verwickelt, sehen wir sie am Ende, geläutert, hineingestellt in eine allerdings bald vorübergehende vollendete Liebesgemeinschaft mit Michael — und in The Vanity Girl 1920, einer Zurückschiebung in örtlichem und zeitlichem Sinne — Sylvia steht vor uns, wie sie Schauspielerin war. Sie ist hier nur Seitengestalt zu der Hauptfigur Dorothy Lonsdale, einer Nachbarsfreundin der Lily Haden. Noch ein Roman ist Sinister Street aufgepfropft: Guy and Pauline 1915. Guy ist der mit Michael in den Oxforder Tagen befreundete Poet Hazelwood. Wir sehen: eine Verbindung der Romane unter sich wird durch bloße Personenidentität locker gehandhabt nach Thackerays Art. Schon hier hat Mackenzie seinen Höhepunkt längst hinter sich. Was später folgt: Poor Relations 1919 und Rich Relatives 1921, fügt seiner Kunst keine neuen Züge ein. Sein Ruhm und seine Geltung beruhen auf Sinister Street, seine Beliebtheit auf Carnival (1912), der Lebensgeschichte einer Varietétänzerin, einem Buche, das damals in vielen Tausenden von Exemplaren seinen Weg durch die angelsächsische Welt machte!

Frank Swinnerton (geboren 1884) hält nicht wie Cannan und Beresford das realistische Spiegelglas der Welt vor uns hin. Er besitzt ein realistisches Mikroskop von der allerfeinsten Beschaffenheit. Die Momente eines menschlichen Durchschnittslebens weiß er so mächtig zu vergrößern, so scharf zu umreißen und so fein bis in die letzte Faser zu stechen, daß ein fesselndes Wahrheitsbild vor uns entsteht, doppelbühnig, nicht getrennt, sondern zerplant, da ja beides ineinander übergeht: die Äußerlichkeit einerseits und der Gefühlsverlauf und die Gedanklichkeit andrerseits. Nicht mehr der einseitige Naturalismus der 90er Jahre, sondern eine mächtig gesteigerte Ding- und Seelensachlichkeit wird hier erstrebt. Keine Maeterlincksche Gefühlsdurchtränkung der Kleinerscheinungen um uns her, auch keine Mystik und keine Psychoanalyse — die er im „September" (1911) verwirft —, sondern bei sicherem Distanzhalten von den Dingen ein rastloses Heranziehen Atom um Atom des Wesenhaften. Damit ist das Kunstziel Swinnertons, den uns H. G. Wells als ein zartes, gebrechliches, aber fröhliches Wesen schildert, erreicht. Deutungen sind überflüssig.

Der Dichter hat dieses Verfahren in beiden Gruppen seiner Werke angewendet, sowohl in seinen breiter angelegten Romanen als auch in seinen Studien. Dorthin gehören The Happy Family (1912) und The Chaste Wife (1916), die gelegentlich soziale Probleme in die Motive verflechten. In The Happy Family wird uns das vulgäre Elend einer kleinen Menschengruppe aus den untersten Mittelklassen langsam und wirklichkeitswahr vorgeführt. Sie wußten nicht, wie elend sie waren, daß ihr Leben gehaltlos war, nur nüchterne Routine, eintönige Arbeit mit eintönigen Mahlzeiten dazwischen und in weiteren Abständen ebenso eintönigen Heiraten. Sie lebten in der Routine weiter, der Führung ihrer geistlosen Mutter blindlings gehorchend. Ewig laut zankend hielten sie doch zueinander. All das ist aber nur als Kontrastwirkung zur Heldin Mary gedacht, die dieses Leben aus Zwang mitmacht, selber aber verabscheut und innerlich außerhalb der Routine steht. In The Chaste Wife wird ein kleines Thema in psychologischer Versenkung vergrößert. Zwei Ehegatten, ein

halber Künstler aus ärmlichen Verhältnissen und ein wohlhabendes Mädchen aus gebildeten Kreisen, erreichen die Seelenharmonie nicht, weil sie durch fernerliegende Verantwortlichkeiten abgelenkt, ihr Ganzes und Bestes einander nicht zu geben vermögen. Durch eine läuternde Eifersuchtskrise wandelnd gelangen sie zum Ziel.

Viel eindrücklicher als hier kommt Swinnertons Kunst in den Studien zur Geltung. Es sind deren fünf: The Young Idea 1910, The Casement 1911, Nocturne 1917, September 1919, Coquette 1921. Coquette befriedigt am wenigsten, weil der Leser die Aufmachung erkennt und nicht nur die Registrierung, sondern den Apparat selber sieht. The Young Idea zeigt uns den seelischen Kampf zwischen den Idealen der Jugend und denen der älteren Generation, zwischen den Pflichten gegen sich und gegen andere. Für den Helden kommt der Tod der über alles geliebten Mutter geradezu seiner Befreiung gleich. The Casement ist ein Meisterstück der Konstruktion in kleinen Dimensionen, ein reizendes feinbürgerliches Quartett, das durch das Mitsingen eines poetischen Räuberdilettanten gelegentlich zum Quintett wird. Die Perle aber ist Nocturne, die Geschichte eines einzigen Abends aus dem Leben des Cockneyschwesterpaares Jenny und Emmy Blanchard. Einer jeden ein Liebhaber, dazu ihr kranker gelähmter Vater und die Träger der Handlung stehen in ihrer Gesamtheit vor uns. Nein, es kommt noch ein Chauffeur hinzu, der nicht mehr als zwei Worte zu sprechen hat. Denn wie Jenny, die nach einer heftigen Eifersuchtsszene ihre ältere, weniger hübsche Schwester mit dem jungen, Jenny anbetenden Alf ins Theater verabschiedet hat, in der Einsamkeit den Stoßseufzer von sich gibt: ach, wenn doch was geschähe!, da klopft es, ein Kraftwagen steht draußen. Der Lenker gibt einen Brief ab. Ihr Liebster in der Ferne, der Matrose Keith, hat ihn mit der Botschaft hergeschickt, sie möchte sofort einsteigen und zu ihm fahren, um ihn auf seiner Jacht bei der Westminster Brücke aufzusuchen, wo er ein paar Stunden vor Anker liege. Welch Auf- und Wegstürmen von triebhaftem Drängen und sittlichem Hemmen, welch heftiges Zusammenprallen der zwei feindlichen Heeresscharen, der Trabanten der Liebe und der Pflicht, beide gleich eifrig und beide gleich stark. Es ruft unwiderstehlich. Sie muß gehen. Doch nein! Sie kann ihren hilflosen Vater droben im Bette nicht allein lassen. Ja, nein, nein, ja! Ein ganzes Kapitel ist dieser Zögerungsschlacht gewidmet. Schließlich geht sie doch, die dämonische Jenny, ein paar herrliche Stunden im Traumland der Liebe zu lustwandeln, während der älteren sanftern Schwester auf dem Heimweg nach dem Theater unerwartet ihrerseits das Liebesglück blüht. Diese beiden Cockneyaden hintereinander zu geben, welch gefährliche Aufgabe und wie meisterhaft bewältigt! Doch sind wir hier schon in der Mitte des Romans angelangt. Die erste Hälfte hat mächtige Vergrößerungen von Atomen eines winzigen Geschehens vor uns hingestellt: Jenny fährt des Abends auf dem Omnibus von dem Modegeschäft, der Stätte ihrer Arbeit, zurück nach ihrem schäbigen Heim bei Kennington Park, zum aufgewärmten schmacklosen Abendessen, zu einer gereizten, durch die Hauswirtschaft überlasteten Schwester und einem lallenden Vater. Ein Stück Gissing ohne Pessimismus aus der Feder des Gissingbiographen! Es ist ganz belanglos, was in dem nun einmal ausgewählten Lebenssektor des weitern geschieht. Ausschlaggebend ist die vollendete Kunst, mit der alles Wahr- und Wesenhafte aus scheinbar gehaltarmen, häßlichen und schönen Momenten heraus-



Abb. 230. „Cockneyade". Zeichnung von George Belcher.
(Aus Londoners Then and Now Studio Special Number.)

geholt wird, um im wunderbar getroffenen Cockneyton und -gestus das ewig Menschliche darzutun. So schlagend ist die wortkünstlerische Zeichnung dieser Gestalten, als hätte der Stift des genialen George Belcher sie hergezaubert, der seit 1909 die Blätter des Punch mit seinen Schöpfungen ziert. Die Erzählung ist ein Erleben, wo alles: Handeln und Lassen, Kommen und Gehen, Atmen und Essen, Sehen und Hören, Fühlen, Denken und Reden, eins geworden ist.

In der Dunkelheit die Steinstufen hinab nach dem Wasser! Hier steht der wartende Keith in seinem Kahn. „Ihre Augen verschlangen ihn und ihr Herz sang. Kluck-kluck-kluck plauderte das Wasser. Die Ruder plätscherten sacht. Jenny sah, wie die Schwärze dicht und schnell an ihr vorüberglitt . . . Die Ruder rieben sich gegen die Kante des Bootes, Holz gegen Holz, ein Knarren, das auf den Wassern widerhallte. Hinter allem hörte sie das Brausen Londons. Hoch über sich wurde sie wandelnder und fester Lichter gewahr . . . Wie einsam waren sie beide, wie sie in der Dunkelheit dahinglitten, während hoch oben das Leben der Stadt seinen Lauf ging." (127.) Der Mond leuchtet; die Liebenden sitzen auf Deck. „Der Lärm der Stadt wurde dünner; die Laternenlichter vergilbten im weißen Mondschein . . . Ein Motorboot strich durch das Wasser und sandte eine schäumende Welle von sich, auf der alle anderen Fahrzeuge sich zu heben, zu senken und bei abnehmender Erregung zu wiegen begannen. Das Boot kam näher mit seinem farbigen Licht. Da eilt es schon vorbei . . . und die Minerva schaukelt fast so lange, bis das Töff-töff des Motorbootes im Londoner Lärm untergegangen ist. Näher heran und über ihnen konnte Jenny das Plärren der Tramschellen und das Rasseln und langanhaltende Surren der Motorstraßenwagen hören. Aber diese Geräusche waren von der Abendluft gedämpft und wennschon nahe genug, um beruhigend zu wirken, so waren sie doch zu weit weg, um das süße einsame Beisammensein mit Keith zu stören" (153).

Auch September ist fesselnde scharfe Kleinschau. Es ist die über vier Monate, von Juni bis September 1914 sich erstreckende Seelenchronik aus dem Leben von vier Menschen, um die ein ganz dünner, verschwommener, weiterer Menschenkreis locker gezogen wird. Äußerlich ein Operettenmotiv: ein paar unerlaubte Küsse. Die reichen Ehegatten Howard und Marian Forster, deren Liebe zueinander erkühlt ist. Er, der 49 jährige, umarmt im Versteckten seine junge Nichte, die reizende Cherry; sie, die 38 jährige kokettiert mit dem jungen Nigel, aus eleganter Gesellschaft, Sozialist und Philosoph. Symbolisches Bild der neuen Seelenlage in der Tennispartie, wo wir die beiden Paare gegeneinander spielen sehen. Beide Verhältnisse lösen sich wieder auf und schließlich reichen sich die Jungen, Nigel und Cherry, die Hand. Nun aber, was sehen wir hinter der glatten Decke der Tändelei? Tiefaufwühlende seelische Wellengänge! Nigel hat der Liebesscherz durch Berührung mit Marian eine neue innere Wendung gegeben. Und Marian? Es gärt in ihr. Andern unverändert geblieben, ist sie sich selber zum Rätsel geworden. Und wie schließlich Cherry als Liebesrivalin ihre Wege kreuzt, da erlebt sie die Tragik der Eifersucht, es bedarf der ganzen Kraft dieses sich sonst so prächtig beherrschenden Weibes, die sie beschämende Anwandlung zu überwinden. Alles das ist nur innerlich. Denn äußerlich trägt sie die schützende Maske meisterhaft. Alles Geschehen überhaupt ist hier innerlich und wird von den handelnden Personen selber aus leisen Symptomen scharfsinnig ermittelt. Sie lesen einander ihre Erlebnisse vom Antlitz ab. Verhüllte Blicke werden erhascht, die winzigsten Wandlungen der Gesichtszüge und Änderungen im Tonfall sorgfältig registriert, um mitzuhelfen, in der Stille der Gedanklichkeit psychologische Kurven zu ziehen. Den feinsten Registrierapparat hat Marian, die wir beständig sich selber und die andern, zumal Cherry und Nigel, „das neue Geschlecht", seelisch mikroskopieren sehen. Sie ist eigentliche epische Standpunkthälterin, ohne daß ihr die Erzählung in den Mund gelegt wäre. Tiefgänge in die asentimentale moderne Feinseele zu graben — und das tut Swinnerton im September — ist vielleicht eine schwierigere und feinere Ingenieurleistung als die Darbietung des Kräftespieles der Cockneypsyche in Nocturne. Doch steht, was Überzeugungskraft und reizvolle Überraschungen betrifft, die spätere Studie hinter der früheren zurück.

Hugh Seymour Walpole (geboren 1884) gilt wohl als der beliebteste unter den englischen Romanschriftstellern. Während des Kriegs diente er unter dem russischen Roten Kreuz hinter der Ostfront, später im Auswärtigen Amt. Drei große landschaftliche Welten sind es, in die er nacheinander und zum Teil auch nebeneinander die Kinder seiner Phantasie hineingestellt hat: Cornwall, London und Rußland. Cornwall leuchtet immer wieder auf als Wirklichkeits- oder Erinnerungsbild und umschlingt so heimatgefühlsmäßig alle Walpoleschen Romane, die eine an Thackeray gemahnende Gestaltenidentität leise ineinanderfließen läßt. Mit der Landschaftsmalerei aber verbindet sich bei Walpole eine tiefblickende Betrachtung bestimmter Gesellschaftsschichten. Nach mehreren Tastversuchen gelingt Walpole der große Wurf mit dem Roman Fortitude, a Romance 1913, der zwar als Kunstgefüge noch nicht befriedigen kann — Fäden setzen oft an und flattern, unverknüpft und unverflochten, locker — das uns aber als Erzählung durch so

viele gewinnende Eigenschaften unwiderstehlich fesselt. Hier betätigt der Dichter eine Kraft, eine Frische, und eine vorwärtsdrängende Bewegung, die er später nie mehr erreicht hat. Wie lebendig ist die Eröffnungsszene im Wirtshaus zum „Gebeugten Maultier" in Treliss in Cornwall, wo am Weihnachtsabend — vor den Augen des trotz Vaterverbot heimlich hier weilenden Peters — der frohe Tanz der Fischerleute durch den blutigen Zweikampf zwischen Stephan Brant und seinem Feinde Burstead jäh unterbrochen wird! Der alte Abenteuerroman feiert hier seine Auferstehung. Ein romantisches Leben schreitet, springt, klettert, keucht seinen wilden Gang auf wirklichkeitsgetreuem Cornwaller und Londoner Hintergrund. Cornisches Meeres- und Jugendbrausen durchrauscht fast dämonisch den ersten Teil. Es wallt — nach langer Vergessenheit — wieder neu im Schlußakt, wo es des Helden Lebenssinne betäubend umschläfern will. Bald werden wir an David Copperfield, bald an Harry Richmond erinnert. Der fremde Zanti, dieser dickleibige, herzensgute Phantast, der aus lauter Drang nach Abenteuern zum unrealen Verschwörer wird, ist ebenso lebensuntauglich und liebenswürdig wie Micawber und ebenso restlos identisch mit dem Eigenbild seiner Phantasie wir Richmond Roy. Das Grundmotiv aber, das den buntlauten Wandel der Dinge durchbrüllt, ist „Kampf und Mut", das sich an Peter Westcott, dem großen Kämpfer und späteren Romanschriftsteller, der selbst den Teufel überwinden wird, glänzend bewahrheitet.

Die Gestalt des Peter Westcott schlägt von Fortitude schmale Stege nach den zwei großen Romangruppen hinüber, die Walpoles Ruhm begründet haben, zu den Autokratenromanen — The Duchess of Wrexe 1914 und The Green Mirror 1918 — und den Rußlandepen — The Dark Forest and The Secret City. Denn Westcott ist der Mann, dessen Bücher überall gelesen werden. Er wird von der Tochter der Herzogin von Wrexe zur Tafel geladen. Die Grünspiegelwelt kennt ihn, und selbst die Engländer in Rußland ergötzen sich an seinen Werken. Von der symbolischen Bedeutung der beiden Autokratenromane haben wir schon mehrfach gesprochen (siehe oben S. 297 und S. 410). Unter dem Spiegel, der in tausend Scherben zerfällt, stand auch ein Sohn der zeitwidrigen Egoistenfamilie, Henry Trenchard, ein linkischer gefühlvoller Bursche, der sich über den neuen Weltlauf seine Gedanken macht. Ihm zur Seite wandeln wir schnurstracks hinüber in die Rußlandepen.

The Dark Forest (1916) ist ein Kriegsroman eigener Art. Dostojewski hat Walpole gezeigt, wie das Innenleben die härteste und weiteste Festungsmauer durchbricht, um frei zu wandeln. Seelen wachsen in der Stille, während draußen der Krieg tobt und von Zeit zu Zeit seine Schauerfiguren, Fenster und Türen zerschmetternd, in die Gehirnkammern ihrer Herzen hineinstößt. Phantasiegepeitscht, dramadurstig sind zartbesaitete Menschen ins Schlachtgebiet gezogen. Aber kein Drama kam, bloß das Hämmern der Batterien, die in aufdringlicher Eintönigkeit alte Geschichten nur erzählen konnten. Und doch ist das Drama da. Es spielt auf der Bühne der Seelen, in der Seele des langen, tappigen, kurzsichtigen, sentimental weichen, harmlosen, liebebedürftigen Henry Tenchard, der gleich zu Anfang am Warschauer Bahnhof von Petersburg in der Uniform eines russischen Sanitätssoldaten vor uns steht. Englische Kathedralenluft umhüllt ihn und teilt uns seine Vergangenheit mit. Neben ihm steht die Rotkreuzschwester Marie Ivanovna mit den großen Augen, aus denen die Sehnsucht nach Erlebnissen spricht, das heißblütige, dem schaffenden Geist der Wirklichkeit vertrauensvoll sich hingebende romantische Wesen, das in einem blinden Augenblick sich Trenchard in die Arme warf, sich ihm verlobte, ohne ihn, ohne sich selber zu kennen. Glückekstase überflutet ihn. So zieht er in seiner Kolonne — mit Ärzten, Studenten, Schwestern, Soldaten — nach Galizien in den blauen Frühling hinein, der seine Tore weit geöffnet. Lange umgaukelt geisttötende Gleichmäßigkeit sein inneres Geschehen. Dann kommt die Schlacht und spielt mit ihrem Schreckensorchester Schicksalsmotive im „dunkeln Walde" von S—, der gleich einer weiten Totenkammer das Leben der Liebenden ummauert. Batterien pochen wütend gleich Titanen an Eisentoren. Fernabdonnernd tost ihr Schlag. Bald ist der ganze Wald erfüllt mit kindisch zankenden Riesen. Schrapnells klirren gleich grünen Flaschen im Kornfeld. Ein Scheinwerfer funkelt am Horizont wie das Auge des unsichtbaren Feindes. Da blitzt die Nacht in grelles Licht auf und zeigt dem ahnungslosen Trenchard ein Bild, das sich säurenscharf in seine Erinnerung hineinfrißt. Vor ihm kniet auf einem Wagen Marie Ivanovna in triumphierendem Entzücken, ihre Hand auf Semyonows Schulter gelegt, Semyonows, des gefürchteten Verächters und Feindes, des tüchtigen Arztes, des klotzigen Materialisten und giftigen Spötters. Schwere Stunden, schwere Tage, da er sich von seinem Mädchen verlassen weiß, da er draußen die Toten begraben muß! Doch Semyonows Triumph ist nur scheinbar. Marie Ivanovna stirbt im dunkeln Walde, getroffen von feindlicher Kugel. Ihr Geist aber umschwebt beide Rivalen, und Eifersucht kettet sie um so fester aneinander. Keiner weicht von des andern Seite, da jeder gierig ist, vor dem andern zu sterben, um die Geliebte zu besitzen. Der Feind kommt. Trenchard fällt, und selig lächelnd empfängt er Semyonows flüsternden Gruß: „Du hast gesiegt!" — Dieses

Motiv wird parallel verstärkt durch Übertragung auf zwei begleitende Gestalten — Andrew Vasilievitch und Nikitin —, zwei Antipoden, die der gemeinsame Totenkult für die in ihrem Geiste kanonisierte Frau des Vasilievitch zusammenkittet, bis das Sterben Andrew im Jenseitswettlauf den Vorsprung gibt. Und das Ganze war doch nur Traumgesicht und Erfüllung. Denn wie oft hat Trenchard in seiner sonnenlosen Jugend geträumt, wie er mit einer Jagdgesellschaft in den Wald hinauszog, sich dort unter kalt triefenden Bäumen verlor und nun nicht mehr als Weidmann, sondern als Opfer sich fühlte, dem der sichtbare Tod drohend nachjagte. Im Walde von S— hat es sich erfüllt. So verklärt sich der ganze Roman symbolisch und wird zur großen Ichfahrt, deren Ziel der Sinn des Lebens ist, der jenseits des Todes liegt, der Sinn, um den alle ringen und der ihnen nur im Sterben gedeutet werden kann.

Dieser Sinn durchzieht rotfadenartig auch den zweiten Rußlandroman The Secret City (1919), die Fortsetzung zum „Dunkeln Walde". Zwei alte Bekannte treten über die neue Weltschwelle in die „geheimnisvolle Stadt" ein: das erzählende Ich des Engländers Durward und Semyonow, der zynische Spielverderber, das Gespenst der Fröhlichen, der kühl lächelnde Seelenvergifter, der russisch massige Mephisto, der in übermenschlicher Geisteskraft die Gedanken anderer durchschaut. Er kommt wieder und nistet sich in der Familie seiner Nichte Vera ein, um ihrem Gatten, dem harmlosen, sentimentalen, phantastisch idealistischen Markovitch, den Vera aus Mitleid geheiratet hat, zum Verderben zu werden. Er raubt ihm seine beiden höchsten Güter, den Glauben an die von ihm vergötterte Vera, von deren Liebe er sich ausgeschlossen weiß, und den Glauben an die russische Revolution und an Rußlands Zukunft. Er reizt und plagt den Armen so lange, bis er schließlich in der Verzweiflung den Peiniger erschießt und sich dann selber das Leben nimmt. Das erlösende „Endlich, endlich!", das sich im Todesröcheln Semyonows Lippen entringt, ist der Schlüssel, der uns die Tore seiner Seelenstadt öffnet; denn einer russischen Redensart gemäß liegt in jedem Menschenherzen die geheime Stadt verborgen, an deren Altären seine heißesten Gebete emporsteigen. In einsamen Nächten zog es den Zyniker immer wieder nach dem Wesen hin, dessen Geist ihn stets umschwebt, nach Marie Ivanovna, die er mit sehnenden Augen sucht über Leben und Diesseits hinaus, und seine Verfolgung des armen Markovitch war nur ein vergeblicher Versuch, die Qual des Verfolgtseins in der Lust des Verfolgens aufgehen zu lassen. Der Spielverderber ist tot; tot aber auch das Sorgenkind, der ungeliebte Gatte, dem die hilfsbereite Vera in ihrer Untreue stets treu blieb. So eröffnet der Schluß des Romans die freie Bahn, auf der Vera ihrem Glück entgegenschreiten wird, der Vereinigung mit dem häßlichen und nüchternen, aber starken und ehrenhaften jungen Engländer, dem internationalen Fußballspieler Jeremy Lawrence, den sie im geheimen stets geliebt mit einer Leidenschaft, die einmal nur jäh ausbrach, als der Getreue in der Stunde der Gefahr plötzlich als schirmender Retter in ihrer Wohnung erschien. Auch das zweite Sorgenkind ist ihr abgenommen, ihre Schwester Nina, das lebensprühende törichte Mädchen, das nach tollen Jugendstreichen durch den jungen Engländer Henri Bohun den Klauen eines bolschewistischen Studenten entrissen wird.

Das ist die russische Kleintragödie, die Walpole aus Stoffen der Alltäglichkeit gewoben hat. Man besucht sich gegenseitig, trinkt heute Tee, zündet morgen den Weihnachtsbaum an, feiert übermorgen Ninas Geburtstag, spricht viel, regt sich auf und wirft sich Gläser an den Kopf, taucht plötzlich in Schweigen unter, geht in Zirkus, Theater und politische Versammlungen. Zwei Dinge aber sind es, die diese Alltäglichkeit in den geisterhaften Rhythmus eines höheren Geschehens bannen: Die Stadt Petersburg, die — gleich dem „dunklen Walde" — die zappelnde Menschheit phantomhaft umlagert und, in sie hineindröhnend, das dumpfe Rollen der Zeit von Rasputins Ermordung bis zu der alles niederreißenden Revolution. Petersburg die geheime Stadt! Geheimnisvoll schon in ihrem äußern Wirklichkeitsbilde! In ihren Kirchen, wo mildäugige Bauern sich herandrängen in goldstaubdurchzitterter Luft; in ihrem Winterzauber, der die Mauern in tiefrotes und violettes Feuer taucht, den Schnee als mächtigen Glitzerkristall auf die Straße rollt oder als Silberfluß an schweigenden Häusern vorbeischiebt; in ihren weißen Nächten, die den schwarzen folgen; in ihrem Frühling, der die Neva bricht und die Sonnen- und Blumenwelt aus holdem Schlummer weckt. Geheimnisvoll aber auch in ihrer unsichtbaren Geisterhaftigkeit! Spüren nicht die erregten Sinne Durwards in den düstern Momenten des Lebens das lauernde Dasein vorsintflutlicher Ungeheuer, die ihre schuppigen und gehörnten Häupter über die Wasser recken, in ihrer Eifersucht auf die Menschheit bereit, jeden Augenblick loszufahren, um sie zu verschlingen? — Und die Zeit, die den jähen Wandel gebar? Das Schicksal faßt die russische Seele an. Sie lächelt und spielt; aber in plötzlicher Willkür kehrt sich ihr alles in tödlichen Ernst um mit einer Unerwartetheit, die die Spielerin selber erstaunt. Die Revolution ist da. In zusammenhanglosem Bilderzucken teilt sie sich uns mit. Ein Reitersoldat predigt auf dem Straßenschnee. Der Glanz der Wachtfeuer umfließt ihn legendenhaft. Eine traurige, führerlose Menge wälzt sich durch die Stadt, und

die Bauern kommen nach Petersburg. Die alliiert Gesinnten halten unter Sir Robert Buchanan eine Versammlung ab. Der Halbwilde — die sog. „Ratte" —, der sich an Möbelpolitur zu betrinken und der Durward in tierischer Anhänglichkeit zu bedienen pflegte, wühlt in Blut und Raub. Der Schrecken und die Einsamkeit wandeln frei. Sie klopfen auch einmal bei Vera an in der Jammergestalt eines Polizisten, der Einlaß erfleht. Sie schütteln ungesehen Durward auf der Straße, daß er bleischwer stehenbleibt.

Lebendige Unordnung! Bald direkte Rede und Beschreibung, bald verschleierte Rede und Schilderung im Gespräch! Immer aber ein Aneinanderstücken von Lebensausschnitten, die eine unregelmäßig umrissene Wirklichkeit ergeben und die ein Zauberspiegel in neue Deutungen bricht. Das ist der Eindruck, den beide Romane in uns hinterlassen. Walpole hat sich Conrads Technik des „point de vue" zu eigen gemacht (siehe oben S. 403 und S. 414). Er hat in beiden Rußlandepen den Erzähler Durward hingestellt, damit er den Stoff vor unsern Augen gestalte. Der gelähmte Durward ist ein kluger, schweigender und sprechender, von Bewußtseinsspaltungen oft heimgesuchter Beobachter, zugleich aber auch ein Mitspieler, ein dramatischer Zurechtmacher, Einfädler und Behinderer, ein allwissender Sprecher, der, wenn eine Krankheit auf Tage und Wochen zwischen ihm und dem fesselnden Geschehen den Vorhang zog, das Wort andern zur Ergänzung erteilt. Bald ist es Markovitch, bald Lawrence, bald Vera, sehr oft auch Bohun, der, obwohl Durwards Geschöpf, eher Schöpfer als Spieler ist. So liegt in der memoirenartigen Unordnung viel mehr System, als es auf den ersten Blick scheinen möchte. Handlung und Heldenmotiv treiben davon auf dem unruhig schäumenden Fluß der Eindrücke Durwards — (oder Walpoles?). Bald leuchten sie über den Wassern, bald sinken sie in sie hinein. Mit den Rußlandepen scheint Hugh Walpole die Höhe seines Könnens erreicht zu haben. In The Captives (1920) webt er gegen einen wirklichkeitsstarken Londoner- und Provinzhintergrund mystische Schleier um religiös veranlagte Menschen. Die äußere Erscheinungswelt wirkt aber hier überzeugender auf uns als die russische Mystik, die in englischer Luft weiterschwebt als etwas Hineinbefohlenes, nicht aus den Dingen Emanierendes.

D a v i d H e r b e r t L a w r e n c e scheint uns zuzurufen: Siehe, die große Kraftflut „Leben", deren Rhythmen wir in der geilen Üppigkeit der Natur auf- und abschwellen sehen, durchspült bald quälend, bald berauschend die Gänge der Menschenseele. Nur so — hineingerissen in das Werden und Vergehen jenes größern Wesens, der Erde oder der Natur — ist unser Erleben zu verstehen, das wir in unserem Irrtum dem großen Weltlauf immer wieder entziehen und als menschlichen Einzelspaziergang ausschalten möchten. Das ist die erste Botschaft. Die andere lautet: Alles Erleben, auch das Tiefseelische geht durch den Körper hindurch. Liebeserleben ist Welterleben. Hier ist der Schwerpunkt Lawrencescher Epik. Gewalttätig und geheimnisvoll naht der heilige Trieb. Die Seele erkennt seinen Tritt. „Sein Blick schien in sie hinunterzusteigen. Ihre Seele bebte." (Sons and Lovers 101.) Da wird das Ich auf Augenblicke zerklüftet und zerspalten, aufgelöst in das Du, wenn nicht in die Welt. Paul ist in der Ekstase nur noch ein Attribut seiner Geliebten, „wie der Sonnenschein, der auf sie fiel" (ebenda 307). Im Theater ihr zur Seite ist er nicht mehr er selber. „Er war Claras weiße Arme, ihr Hals, ihr wogender Busen." In weiter Ferne wickelte sich das Bühnenspiel ab, mit dem ein anderes Selbst in ihm sich identifizierte (ebenda 332). In der Nacht unter Sternen, das Liebchen im Arme, war ihm, als sei sein Leben zerflossen in das Jenseits. Welch eigenartiges Hinausgreifen nach dem Tode! Das Leben ein Schatten, der Tag ein weißer Schatten; Nacht und Tod und Stille und Untätigkeit das wahre Sein; Leben, Drängen und Beharren das Nichtsein! Das Höchste, in der Dunkelheit aufzugehen und dort schwebend eins zu werden mit dem höheren Wesen! (Ebenda 288.) — Gewiß, denn was ist Erleben? Abtrennung des Ichs von der äußern Welt und — in gesteigerten Momenten — Wiedervereinigung, Auflösung in ihr. Solche Abstiege in dunkle Bewußtseinsuntiefen und Wiederhinauftauchen in den blauen Äther liebt Lawrence. Seine Romane sind voll davon. Zusammenfassend hat er 1923 ein Buch über Psychoanalyse und das Unbewußte geschrieben, das sich uns als unmittelbare Erfahrung, enthüllt in der Art etwa, wie die Mutter ihr Kind durch die Eingeweide hindurch erkennt und besser erkennt, als sie es durch das Gehirn je vermöchte. Die neue Seelenkunde war aber in Lawrence wohl längst fertig, bevor die Psychoanalyse ihn zu beschäftigen begann. Daß nach alledem die Geschlechtlichkeit in seiner Epik die führende Rolle hat, ist selbstverständlich. Er zeichnet literarische Aktstudien. Er führt uns vor Augen, wie die Physikalität des einen Geschlechtes das andere reizt. Aber nicht nur sinnlich, auch seelisch wird das Thema ausgeschöpft, und zwar in pessimistischer Anschauungsrichtung. Die Triebkräfte gleichen sich in ihrem Anprall nicht aus. Seine Helden und Heldinnen werden zu Selbstquälern. Diese epische Neupsychologie wird umbaut von einem breiten Naturalismus, der öfters an Gissing gemahnt.

Schon sein Erstlingswerk, T h e W h i t e P e a c o c k (1911) ist das Lied von der universalen Sinnlichkeit und ihren Launen. Die Fabel ist in das von der Natur aus sich und für sich gewobene Netz des Geschehens

verlegt, in das die Menschen sich zappelnd verstricken. Wir sehen sie wie die kraftstrotzenden Pflanzen und Tiere um sie her gerüttelt und geschüttelt von der Naturmacht der Triebe. Das ist ihr Erleben. So ist der Auftakt zum Roman eine wuchtige, alle Wesensfasern durchzitternde Natursymphonie. Im Tale von Nethermore in den Mittellanden liegt die große Pacht Strelley Mill, die von der wackern Familie der Saxons bewirtschaftet wird. In ihr Geblüt sind die Wälder und Wasser der Gegend hineingediehen. Erdennah leben sie mit den Tieren. Ihr Sohn, George, ist das stärkste Sublimat solcher Urkraft. Aber es wohnt noch etwas anderes in ihm: ein Stück Poesie, die nur stammeln, nie reden kann. Sie lenkt sein suchendes Auge auf ein Wesen, dessen Seelenklang mit dem seinen zur Weltharmonie werden könnte, ein Wesen, das seine schlafenden Kräfte zu Taten peitscht. Lettie Beardsall, die schöne, fast übergebildete, weltgewandte Tochter aus der Nachbarschaft, die, obschon mit einem Aristokraten verlobt, ihn innerlich wünscht, da sie sich von seiner kräftigen Männlichkeit beherrscht weiß. Sie wird ihr fühlbar im Tanze mit ihm oder wenn sie am Pflug ihm zur Seite geht. Aber ihr Witz, ihre schnellen Gedankenritte und ihr leichtes Lachen lähmen den Mann der langsamen Rede bis zur Hilflosigkeit. Der Preis entweicht ihm und er sucht Trost bei der drallen Meg, die ihm viele Kinder schenkt, und bei schönen Pferden. Doch vergeblich! Ein Sehnen, ein Trieb blieb unbefriedigt, und die Zersetzung zerfrißt diesen kraftvollen Menschen. Im Alkohol geht er unter. George ist die Hauptgestalt. Alle andern sind mehr oder weniger Folie. So etwa der überstarke Bannwart Annable, mit seinen vielen Kindern, ein verlumpter Oxforder Student, dessen Aufgabe es ist, die Laune seines Herrn, des Junkers, zu befriedigen und die Legion von Kaninchen zu schützen, die das ganze Rittergut samt Strelley Mill zuschanden machen — auch die Kaninchen ein Stück Sinnlichkeit in dieser geschlechtlich durchschwängerten Atmosphäre. Folie ist auch der beobachtende und erzählende Cyril, Bruder der Lettie und Freund des George, der Miterlebende und gelegentliche Deuter, aber nie Lenker, der Sprecher und Standpunkthalter, den Lawrence aber seine Rolle nicht folgerichtig durchführen läßt und der nur allzuoft hinuntersinkt zur Tiefebene des epischen Allwissers. Alle Gestalten aber durchwogt der Rhythmus der Erdenkraft, deren Lied im ganzen Roman zu singen nie aufhört. Schöne Glieder tanzen, prächtige Muskeln schwellen, gesunde Körper schwitzen, gierige Schweine fressen, schwere Pferde stampfen hügelaufwärts, scharlachrote Lilien prangen gleich Höhenfeuern, knietief fließt eine blaue Vergißmeinnichtwelle durch die Wiese, Hyazinthen neigen sich unter ihrer Purpurlast, umschwirrt von vollen blauberauschten Bienen. Dur- und Mollklänge wechseln im großen Lebensgesang. Dem blauen Kornfeld entsteigt Sonnengeruch, betäubender Heugeruch durchsickert die Nerven, weltvergessen umarmen sich Liebende. Lustvoll ist das Leben. Aus der Ferne durchzuckt die nächtliche Stille ein Schmerzensschrei, ein Wiesel ist in die marternde Falle geraten, die Glockenblumen sind von Blut benetzt: ein Waldtäuber liegt tödlich verwundet nach dem Kampf mit seinem Rivalen. Gelassen will er den Tod erwarten, während der andere sich seines Triumphes freut. Grausam ist das Leben.

In Sons and Lovers (1913) hat Lawrence den Höhepunkt seines Könnens erreicht. Das naturalistische Rahmenwerk ist die düstere Kohlenbergwerkgegend von Nottinghamshire, die abendlich von den sonnenvergoldeten Derbyhügeln aus der Ferne gegrüßt wird. Dem körperlich geschmeidigen, trunkergebenen und rauhen Minenarbeiter Morel werden zahlreiche Kinder geboren, darunter zwei treffliche Söhne: William und Paul, jener hoch gewachsen, glänzend begabt und später weltmännisch gewandt, dieser über ein gutes geistiges Mittelmaß nicht hinausgehend, aber seelisch fesselnd, mit einer Fülle von nie sich verwirklichenden Möglichkeiten. William ist aber nur Folie zu Paul, dessen Leben sich in aller Breite vor uns entrollt in einem endlosen Fortweben von häuslichen und örtlichen Bildern, darunter der Bergwerksbetrieb und der eintönige Geschäftsgang in der Fabrik für medizinische Instrumente zu Nottingham, wo Paul seine Lehre macht. Alles erdrückend eindrucksvoll in seiner Düsterkeit! Diese Bergarbeiterfamilie Morel in ihrem quälenden Leid und ihrer erstickenden Trübsal wird uns zur lebendigen Wirklichkeit, weil der Dichter uns das sinnliche und seelische Erlebnis dieser Menschen, ihr Sehen, Hören, Lauschen und Fühlen schauen läßt. Vor der Hütte steht ein Baum. Er ächzt und stöhnt an kalten Winterabenden, als wollte er dem Elend drinnen seine Stimme leihen. Da stirbt in London, wo er sich rasch emporgearbeitet hat, der älteste Sohn William. Sie schleppen den langen schweren Sarg in die Hütte. Ach, wie tief die Mutter seufzt! Diese heldenhafte Frau ist der kraftstrahlende Punkt in einem Raum, wo scheinbar nur die Verzweiflung weilen kann. Ganz naturgemäß schließt Pauls Leben mit dem Tode dieser alles überragenden Gestalt ab, die nicht sterben wollte und, krebskrank, im bloßen Willen zum Leben ihr Dahinwelken auf Monate über den Tag hinaus verlängerte, auf den der Arzt ihr Ende vorausgekündigt hatte. Ihr großes langes Sterben, als Parallelmotiv schon bei Williams Tode angedeutet, das ergreifendste Thema im ganzen Buch! Ihr hat Paul angehört. Er ist sie. Darin liegt geradezu seine Tragik. Ihre Liebe ging ihm über alles. Zu ihr sinkt er nach den Enttäuschungen der Frauenliebe wie zum Schwerpunkt seines Lebens zurück. Aber diese alles verschlingende Mutterliebe

hat des Sohnes Selbstverwirklichung vereitelt, sie hat ihn daran verhindert, das Weib zu finden, das, schlummernde Kräfte in ihm weckend, seiner Individualität die Vollendung geben sollte. Er steht zögernd zwischen zwei Mädchen, zwischen Miriam und Clara. Miriam, die Farmerstochter, ist ein entzückendes Erdenkind, dessen körperliches Wesen in ihren Augen liegt, so dunkel wie eine Kirche, in der es aber lichterloh brennen kann; unfähig, ihr Ganzes und Bestes zu geben, pflegt sie alles, was sie bezaubert, zum ewigen Besitztum in sich hineinzuziehen, auch den Geliebten, mit dem sie jede Faser ihrer Natur durchsetzt. Eine Blume ist nicht schön, wird nicht eher seelisches Besitztum, als bis auch er sie gesehen hat. Sie will von ihm erfüllt sein, will seine Seele besitzen. Er aber möchte ihr nur Leidenschaft und Zärtlichkeit schenken. Nach sieben Jahren kindlicher Tändelei küßt er sie zum erstenmal. Der Kuß verursacht ihm Schmerz. Da kommt sie ihm entgegen und bringt ihm ein Opfer. Sie gibt sich ihm körperlich, daß er sie besitzt. Aber ein Teil seines Wesens bleibt unbefriedigt. Er ahnt das Opfer, er fühlt, daß ihre Seele abseits stand. Aus den Tiefen ihrer Augen sprach ein Blick zu ihm von einem Geschöpf, das zur Opferbank geführt wird. „Sie haßte ihre Liebe zu ihm und noch tiefer unten haßte sie ihn selber, weil sie ihn liebte und er sie beherrschte" (297). So verbittert der Schmerz seine Liebeslust und ein qualvolles Gefühl des Mißerfolgs, der halben Sättigung überkommt ihn. Er geht zu der Suffragettin Clara, der üppigen Dreißigjährigen, die von ihrem Gatten, dem vollblutigen, grobfaserigen Schmied Dawes, getrennt lebt. Durch sie empfängt er die Feuertaufe der Leidenschaft. Aber auch hier sticht ihn das giftige Empfinden des Unbefriedigtseins. Denn in der Leidenschaft hat er nicht sie besessen, sondern nur ein etwas, das durch sie geschah. Beide waren sie nur blinde Diener einer großen Kraft. Auch Clara will ihn besitzen, aber nicht ihm gehören. Sie fühlt vielmehr, daß sie ihrem grobschlächtigen Gatten angehört, zu dem wir sie am Schluß zurückkehren sehen. Das Geniale an diesem Roman ist der psychologisch-sinnliche Zwiespalt in Pauls Liebeserlebnis. Machen die Sinne mit, so will die Seele nicht. Will aber die Seele, was sagen dann die Sinne dazu? Wo finde ich beides? Im Keime ist dieses Problem schon in D'Albert, dem Helden der Mademoiselle de Maupin von Gautier, vorhanden. Auch bei ihm kann restlose Liebesbefriedigung nie sein.

Nach diesem großen Roman ist der Abstieg bedenklich. Das Lied von der Geschlechtlichkeit ist zersungen. Recht deutlich in The Rainbow (1915), der von der Zensur verboten wurde, und in Women in Love (1921). The Lost Girl (1920) erinnert streckenweise an die alte Größe. Der naturalistische Hintergrund — Modegeschäft und Kinematograph in der Provinz, Krankenhaus in London, norditalienische Bergdorfwildheit — ist nicht so eindrucksvoll wie in Sons and Lovers. Der Geschlechtstrieb nimmt hier die Form einer schrecklichen Macht, eines finstern Fatums an, die ein Wesen gegen seinen Willen ergreift und so lange drückt, bis es sich selber aufgibt. Das ist die Seelenlage der Alvina Houghton, der Heldin. Sie ist das „verlorene Mädchen", verloren von dem Augenblick an, da derjenige in ihr Leben eintritt, der für sie Schicksal sein muß: Cicio, der junge Italiener einer Variététruppe, gelbäugig, geschmeidig und stark, aber ungebildet, wortkarg, kindisch, primitiv tierisch. Von seinem Zauber eingeschläfert, stürzt sie wie in die Vernichtung in ihn hinein. Er blickt sie an. „Ihre Seele fuhr auf und starb in ihr . . . In seinen Augen, die ihn gefangen hielten, war das dunkle Zucken einer stärkern Gewalt. Sie wußte, daß er sie überwältigen würde, und ihre Seele sank von ihr, als ob sie ihrem Körper entschwände" (193). — Er umarmt sie im Dunkeln. „Das Gefühl seiner unbekannten Liebe erdrückte sie wie eine Kraft. Wenn sie nur einen Augenblick dem schwarzen Zauber seiner Schönheit hätte entkommen können, so wäre sie frei gewesen. Aber das konnte sie nicht. „Würde sie ihn nur einen Augenblick lang häßlich empfinden, er könnte sie nicht töten und zu seinem Sklaven machen, wie er es jetzt tat" (223). Da fühlt sie sich als schweigsames, sich selbst entrissenes Wesen, als eine ausgelöschte Flamme. Deshalb geschieht das Unglaubliche. Sie folgt Cicio in die schmutzige Ursprünglichkeit und Rauheit seiner oberitalienischen Dorfheimat. Welch Schattental durchwandelte sie? Was war die Leidenschaft dieses furchtbaren Mannes, die sie einem schwarzen Engel gleich verfolgte? Warum war sie so weit jenseits ihrer selbst? Das sind Lawrencesche Einsprengsel in einem Breitrealismus, der ebensogut dem Hirn irgendeines andern modernen Wirklichkeitskünstlers entwachsen sein könnte.

Damit hat der Abbau der so viel versprechenden Epik H. D. Lawrences begonnen. Aber Kunst auf Abbruch vermag keinen Literarhistoriker zu reizen.

In May Sinclair, die eine gute Monographie über die drei Haworthschwestern geschrieben hat, wacht plötzlich ein weiblicher Dämon auf, der in der englischen Literatur Jahrzehnte geschlafen hat. Es ist der Feuergeist der Charlotte und Emily Brontë (siehe oben Seite 251). Hier toben Brontësche Seelenkräfte unter dem viel weitern Gerippe moderner Daseinsbedingungen: weibliche Sinnenleidenschaft im heißen Lavastrom eines übermächtigen, immer wieder emporleuchtenden Empfindungsgeschehens. Aber diese weibliche Leidenschaft überflutet hier viel weitere Gefilde. May Sinclair scheut

sich nicht, die fleischliche Liebe zu schauen und, mit dem neuen Geschlecht sich eins fühlend, elterliche Tyrannenrechte zu Boden zu treten. Der Drang der Zeit! Schon in ihrem ersten Roman, The Divine Fire (1904), pocht und ruft er und gibt Flammenzeichen. Göttlich ist das Feuer, der weibliche Urwille, der nicht nur ungestüm schreiend und klagend die Liebe suchen, sondern auch unter Schmerzen Schönheitswelten künstlerisch gestalten muß. Der Gedanke kehrt wieder in The Creators (1911), die „Schöpferin" — Jane Holland — umleuchtend, die nach großen schriftstellerischen Triumphen sich der Liebe hingibt und in der Ehe mit Brodrick ihr Glück genießt. Aber mit Unterbrechungen! Denn zwischenein befiehlt etwas in ihr, das stärker ist als sie selber und dem sie gehorchen muß: der Dämon ruft sie zur Arbeit. Dann hört sie auf, Gattin und Mutter zu sein durch das göttliche Recht ihres Künstlertums, das zwischen Geschlechtern keinen Unterschied macht. — In The Three Sisters (1914) sehen wir die Nachtseiten des dunkeln, seine Erfüllung ertastenden Urwillens. In die pfarrhäusliche Einsamkeit — Cateret, der Geistliche und Vater, welch ein Scheusal! — dreier Schwestern stampft herein schicksalsschwer der Dämon der Liebe. Der einzig mögliche Gatte ist gekommen in der Gestalt des neuhergezogenen Dorfarztes. Drei weibliche Sinnlichkeiten ringen miteinander um den Preis. Verzweiflung wirft die heftigste und hastigste der drei — Alice — in die Arme eines jungen, durch Trunk heruntergekommenen lüsternen Bauers, den sie allen Konventionen zum Spott heiratet und ehrbar und sittsam macht. Die beiden andern kämpfen weiter, selbst nach dem Sieg der ältesten, äußerlich ruhigen, aber sinnlich glühenden Mary, die sich den Arzt als Gatten erobert hat. Schließlich gleitet die Jüngste, die Phantasievollste unter ihnen, Eleanor, gebrochen nach soviel ungestilltem Sehnen ins dürre Land der Jungfräulichkeit zurück. Noch nie ist das Urwesen weiblicher Lebenskraft von einer Frau so mutig in die sichtbare Wirklichkeit hinausgestellt worden wie hier. Eine unerschöpfliche Beobachtungsfülle steht der May Sinclair zur Verfügung, die sie zu Dutzenden von Neuwelten umzugestalten weiß. Als Licht und Wärme strahlende Zentralsonne glüht in deren Mitte stets der weibliche Urwille, durch einen dunstigen Film in den früheren Romanen, der das Licht in unstete, lautbunte Vielfarbigkeit bricht, durch den reinen Äther hindurch, ruhig und hell, in den späteren Büchern.

Unter diesen ragt als glänzendste Leistung hervor: Mary Olivier, A Life (1919), ein Frauenleben, das mit den ersten rastlos ertasteten Selbstkenntnissen der eigenwilligen Mary und ihrer langsamen kindlichen Loslösung vom Nicht-Ich beginnt und uns fast bis an die Schwelle ihres Alters hinabführt. Auch hier schleudert der heilige Jugendwille schon früh das ihm durch Elternmacht in die Hand gedrückte Weltbild fort. Ein geistig aufrichtiges Wesen ringt in faustischem Drang um die Kenntnis des Dinges-an-sich, in der erdrückenden Giftluft des pietistischen Elternhauses, aus dem ein verständnisloser selbstsüchtiger Vater einen lieben Bruder nach dem andern in die Ferne und in den Tod hinaustreibt, bis der Tod zu ihm selber kommt und den durch Trunksucht Geschwächten wegholt. Schließlich ist noch die Mutter da, deren Hilflosigkeit die Tochter an das verhaßte Haus fesselt. Immer wieder nahte die Liebe in Mannesgestalt, aber dem innern urtümlichen Bild nie getreu, und wie nun schließlich dessen Verleiblichung, Richard Nicholson, der vollendete Ritter, in ihr Leben eintritt, muß sie um der Mutter willen entsagen. Ihr bleibt nur noch ihr eigenes höheres Selbst, das sie sich gerettet hat durch Flucht in eine innere, selbstgebaute Welt, die Welt der Dichtung, Philosophie und Musik. Das ist May Sinclairs Frauenleben. Als Aufzug gesehen, der an Mary Oliviers Augen vorbeigleitet, in den sie nie hineintritt. Sinnend steht sie da, sich den Erkenntnissen öffnend, an deren Strahlen und Leuchten sich erwärmend, aber nie nach außen zugreifend, kaum mitwandelnd. Absichtlich; denn das innerste wahre Selbst der Dinge zerrinnt in nichts, sobald ich es fassen und besitzen will. Das ist der zweite tiefere Grund, warum sie ihren Richard aufgegeben hat. Marys Lebensschau zerstückt sich dementsprechend in zahlreiche Kleinkapitelchen: Tage und Wochen überspringende Sekundenbildchen, Erinnerungserregungen, lebhafte Dialoge, ironische Selbstgespräche und Anreden, helles Empfindungsschwelgen, von Katastrophen durchlöchert. Mary schwebt, in befreundetem Hause die Mondscheinsonate spielend, ins Raum- und Zeitlose hinaus. Daheim aber hat eben jetzt ihren Vater der Schlag gerührt. Die Kunde kommt. Welch ein Sturz aus reinen Visionshöhen in die harten Niederungen der Wirklichkeit. Das alles wird uns mitgeteilt durch einen psychologischen Impressionismus, der farbenpeitschend das Gefühlsgeschehen dieses Romans belebt, uns aber ebensowenig wie die gelehrten Einsprengsel darüber hinwegzutäuschen vermag, daß es diesem üppigen pluralistischen Erscheinungsgeblühe gelegentlich doch an Substanz gebricht.

Ähnliche Bedenken regen sich beim Lesen ihrer hübschen realistischen Groteske Mr. Waddington of Wyck (1921), die uns an Merediths Meisteroperationen denken läßt, nicht an die Schnitte seines allerfeinsten Messers, das die Seele des Egoisten bloßlegt, wohl aber an die Zubereitung der ätzenden weiblichen Säure, die die Würde des Generals Ople in Dunstbläschen auflöst. Wir lernen das Heldenobjekt in seiner seelischen Gebärde durch Medien, durch seine Sekretärin Barbara, seinen Vetter Ralph und seine Frau

Fanny hindurch kennen. Sie alle haben den jünglingspielenden Junkeregoisten Waddington lächelnd erlebt. Aber Barbara kommt zuletzt. Ihre Photographien haben den Reiz der Frische. Sie ist es, die in den Moment hineingeschleudert wird, der den gravitätischen Waddington im heißen Brennpunkt der Belächelung zeigt, über die ihn immer verspottende und ausnützende, jetzt aber abwehrende Mrs. Levitt zärtlich sich neigend. Die lachhaften Schwächen sind an diesem Egoistenbildnis etwas zu stark aufgetragen. Eine Kleinigkeit mehr und das Zerrbild wäre da. Es droht auch oft in den anderen Romanen dieser wirklich schöpferischen, aber nicht immer das gesunde Maß achtenden Dichterin, in lebendig hingeworfene Seelen- und Weltschönheiten hineinzugrinsen.

LITERATURANGABEN ZU XXXV BIS XLVI.

XXXV. Der englische Roman seit 1880 im Überblick. Gesamtdarstellungen der neuesten Literatur im allgemeinen: Harold Williams (Pseudonym für Rev. F. W. Orde Ward 1843—1922), Modern English Writers, Being a Study of Imaginative Literature 1890—1914, London, Sidgwick and Jackson, 1918, 504 S. (wichtig); J. W. Cunliffe, English Literature during the Last Half Century, New York, Macmillan 1920, erweiterte Neuausgabe 1923 (Roman und Lyrik behandelt, gut); John Matthews Manly and Edith Rickert, Contemporary British Literature, Bibliographies and Study Outlines, London, George G. Harrap and Co., 1922 (sehr bequem zum Nachschlagen); Stuart P. Sherman, On Contemporary Literature, London (Grant Richards) 1923 (enthält gute Abschnitte über Wells und Bennett); S. P. B. Mais, Some Modern Grant Richards 1923 (enthält u. a. Abschnitte über Galsworthy, H. Walpole, Stella Benson, Clemence Dane, Bernard Shaw). [Schon veraltet: J. M. Kennedy, English Literature 1880—1905, London, Swift 1913.]

Der Roman im besondern: W. L. Phelps, The Advance of the English Novel, Kapp. 8 und 9, London, John Murray 1919 (einige Angaben); Helen Thomas Follett and Wilson Follett, Some Modern Novelists, Appreciations and Estimates, London, Allen and Unwin, 1920 (unbedeutend); Abel Chevalley, Le Roman Anglais de Notre Temps, Oxford University Press 1921 (gut gegliedert, aber streckenweise aus H. Williams exzerpiert); W. F. Schirmer, Der englische Roman der Neuesten Zeit, Heidelberg, Winter, 1923. (Ein Querschnitt bei geschickter Herausarbeitung allgemeiner Gesichtspunkte); Madelaine L. Cazamian, Le Roman et les idées en Angleterre (1860—90), Publ. de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg 1923.

Zur Theorie des modernen englischen Romans: P. Lubbock, The Craft of Fiction, London 1921; W. Follet, The Modern Novel, New York 1918 (studierenswert); W. L. George, A. Novelist on Novels, 1921; R. Brimley Johnson, Some Contemporary Novelists (Men), London, Parsons, 1922; Derselbe, Some Contemporary Novelists (Women), ebenda 1920 [Cannan, Walpole, George, Beresford, Lawrence, Mackenzie, Snaith, E. M. Forster, Buchan, Lyons, Swinnerton; May Sinclair, L. Mordaunt, R. Macaulay, Kaye-Smith, Sidgwick, Reeves, Viola Meynell, D. Richardson, V. Woolf, Stella Benson, Delafield, Clemence Dane, Fulton, Mirrlees]; — Dazu den Aufsatz von Henry James, Notes von Novelists, 249—287, London, Dent 1914. — Zum einzelnen vgl. auch die eingehenden Besprechungen einzelner neuerschienener Romane in der Revue Germanique.

XXXVI. R. L. Stevenson. Biographie von Graham Balfour, The Life of R. L. S., 2 Bde. 1901 und 1906 (jetzt billige Schillingsausgabe bei Methuen). Monographien: Walter Raleigh, R. L. S. 1895; B. H. Baildon, R. L. S., Englische Studien 26—28 (auch als Buch erschienen); Mandel, Die Belesenheit von R. L. S., Diss. Kiel 1912; L. Maier, Die Abenteuerromane R. L. S.s, Diss. Marburg 1912; Swinnerton, R. L. S., a critical study, London, M. Secker 1915; Richard Rice, R. L. S., How to know him, s. d. (ca 1920), Indianopolis; Rosaline Masson, The Life of R. L. S., London (Chambers) 1924. — Mehrere Aufsätze in Bookman extra number 1913. — Ausgaben, Works (Swanston Edition) 25 Bde. 1911—1912, neuerdings Vailima Edition.

XXXVII. Der Abenteuerroman nach R. L. Stevenson. Viel Nützliches in F. W. Chandler, Literature of Roguery, Bd. II, London, Constable 1907. – S. 356: Zu Conan Doyles Detektivroman vgl. Friedrich Depken, Sherlock Holmes, Raffle und ihre Vorbilder, ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte und Technik der Kriminalerzählung, Anglistische Forschungen 41, Heidelberg 1914. — S. 358 Chesterton: Julius West, G. K. C., a critical study, London, M. Secker 1916; Patrick Braybrooke, G. K. C., London, Chelsea Publishing Co., 1922; G. Bullet, G. K., London, Cecil Palmer 1923.

XXXVIII. Thomas Hardy. Ausgabe: Wessex Edition bei Macmillan seit 1912 erscheinend. Über Hardy: Sehr gut immer noch Lionel Johnson, The Art of T. H., 1894, Neuausgabe bei John Lane 1923 (to which is added a chapter on the poetry by J. E. Barton and a bibliography); am ausgiebigsten ist F. A. Hedgcock, T. H., penseur et artiste, Paris, Hachette 1911; Taufkirch, Die Romankunst von T. H., Diss. Marburg 1912; Firmin Roz, Le Roman anglais contemporain (Abschnitt Hardy), Paris 1912; Lascelles Abercrombie, T. H., a critical study, London (Secker) 1912; Hermann Lea, H's Wessex, 1913; Aronstein, T. H.,

Germ.-Rom.-Monatsschrift VI (1914) 160—176, 219—235; Henry Danielson, The first editions of the writings of T. H. and their values; Bibliographical Handbook for Collectors, Allen and Unwin 1916; H. C. Duffin, A Study of T. H. 1916, 2. Aufl. with an appendix on the Poems and the Dynasts, Longmans 1922; Harold Child, T. H., London (Nisbet) 1916; Samuel C. Chew, T. H., poet and novelist, Pensylvania, Bryn Mawr College, 1922; J. W. Beach, The Technique of T. H., Chicago 1923. — S. 360. Über die Dynasts s. die feinsinnige Arbeit v. Hertha Korten, T. H.s Napoleondichtung The Dynasts, Diss. Rostock 1919.

XXXIX. Der Wirklichkeitsroman seit 1880. S.372: Über George Moore vgl. M. Meyerfeld, Literarisches Echo 1901, 7 u. ff.; John Freeman, A Portrait of G. M. in a Study of his Work, London, Werner Laurie 1922. — S. 374: vgl. noch Olive Schreiners postume Stories, Dreams and Allegories, Fisher Unwin 1923; Thoughts on South Africa, ebenda 1923. Über O. S.: S. C. Cronwright Schreiner, The Life of O. S., ebenda 1924. — S. 375: De Morgan, vgl. den betr. Abschnitt in W. L. Phelps, Essays on Modern Novelists, London and New York 1910.

XL. Gissing. Vgl. August Schäfer, G. G., sein Leben und seine Romane, Diss. Marburg 1908; Frank Swinnerton, G. G., a critical study, London (Secker) 1912; May Yates, G. G., an appreciation, Longmans 1922.

XLI. Kipling. Ausgaben bei Macmillan, wo auch die sog. Thin Paper Edition. Über Kipling: G. F. Monkshood, R. K., 1899; F. L. Knowles, A. K. Primer 1900; Richard Le Gallienne, R. K., 1900; C. M. Dalrymple, K.s Prosa, Diss. Marburg 1905; F. Löwe, Beiträge zur Metrik R. K.s. Diss. Marburg 1906; W. Leeb-Lundberg, Word-Formation in K., Diss. Lund 1909; Chevrillon in Etudes Anglaises (1899), 155—246, Paris 1910; Derselbe, Nouvelles Etudes Anglaises (1907), 191—211, Paris 1910; Derselbe, Trois Etudes de Littérature Anglaise, Paris 1921 (vorzüglich); Firmin Roz, Le Roman anglais Contemporain 168—226, Paris 1912; J. A. Becker, Untersuchungen über K.s Erzählungskunst, Diss. Marburg 1913; R. T. Hopkins, R. K. 1914, 3. Aufl. 1921; R. K. Falls, R. K., a critical study, London (Secker) 1915; John Palmer, R. K., London (Nisbet) 1915. — E. W. Martindell, A Bibliography of R. K. (1881—1923), London, John Lane 1923.

XLII. H. G. Wells. Zu den Phantasien ergänze: Men like Gods 1922, A Dream 1924; Die Weltgeschichte im Auszug: A Short History of the World 1922. Ein Angriff auf seine Weltgeschichte: Sidney Dark, The outline of H. G. Wells, the superman in the street, London 1922. — Über Wells: Chevrillon, Etudes Anglaises 72—77, 1910 (Tono Bungay); van Wyck Brooks, The World of H. G. W., Fisher Unwin 1915; J. D. Beresford, H. G. W., London (Nisbet) 1915; Edouard Guyot, H. G. W., Paris (Payot) 1920 (sehr gut); Helene Richter, H. G. W. in Anglia 46 (1922), 97—136; Ivor Brown, H. G. W., London (Nisbet) 1923.

XLIII. Arnold Bennett. Selbstbiographie: The Truth about an Author in Academy 43 und 44 (1902), gedruckt 1903 und 1914 (Methuen). Dazu vgl. How to Become an Author, a Practical Guide, 1903 und 1908; Things that have interested me, being leaves from a journal, 1906, neu gedruckt bei Chatto and Windus 1921; Things that have interested me, second series 1923; How to make the best of life, 1923. — Über Bennett: E. Classen, The Novels of A. B. (in German.-Rom. Monatsschrift VI, 1914, 447—456; F. J. Harvey-Darton, A. B., London (Nisbet) 1915, Revised 1924. (Dort bequeme Bibliographie: Seitdem neueste Romane. The Lion's Share 1916, The Pretty Lady 1918; The Roll. Call 1919; Mr. Prohack 1922; Lilian 1922; Riceyman Steps 1923.) — Eine vorzügliche Analyse des Kolportageromans The Babylon Hotel in Charlotte Bühlers Aufsatz „Erfindung und Entdeckung" (Dessoirs Zeitschr. für Ästhetik XV, 1920, 570ff.).

XLIV. Galsworthy. Über ihn vgl. K. Eckermann, J. G. (Neuere Sprachen XX, 1912, 65—93); Kurt Schrey, J. G. und die besitzenden Klassen (Ebenda XXV, 1917—18, 335 u. ff., 385 u. ff., 499 u. ff.); Sheila Kaye-Smith, J. G., London (Nisbet), 1916; A. Chevrillon, Trois Etudes de Littérature Anglaise, Abschnitt Galsworthy, Paris 1921 (vorzüglich). — Gesamtluxusausgabe: The Manaton Edition, 21 Bde., Heineman 1923—24.

XLV. Joseph Conrad. Romane und Erzählungen außer den im Text erwähnten: An Outcast of the Islands, 1896; Tales of Unrest 1898; The Inheritors (mit F. M. Hueffer zusammen geschrieben) 1901; Youth 1902; Typhoon and other Stories 1903; Romance (mit Hueffer) 1903; A Set of Six Tales 1908; Twixt Land and Sea 1912; Within the Tides 1915; The Arrow of Gold 1918; The Rover 1923. — Literarkritische Artikel: Notes on Life and Letters 1921. — Eine vollständige Ausgabe der Werke 1923—24 bei Dent & Co. Über Joseph Conrad: Richard Curle, J. C., A Study, Kegan Paul 1914; Hugh Walpole, J. C., London (Nisbet) 1916; F. Melian Stawell, C., in Essays and Studies by Members of the Engl. Association, VI, Oxford Clarendon Press 1920, S. 88—111; Ernest Bendz, J. C., an appreciation, Gothenburg 1923. — S. 404 Wirkliche Geschehnisse, s. darüber: Times Literary Supplement 1923, 570, The History of Mr. C.'s Books. Über die Fabel von Lord Jim s. ebenda 588.

XLVI. Die jüngsten Romanepiker: Neurealismus. Siehe Angaben zu XXXV.

XLVII. DIE NEUKLASSIZISTEN UND IHRE NACHBARN.

Die neue Poesie tritt eine reiche Erbschaft an: die worttechnische Vollendung Tennysons, den Sensualismus und den Gefühlsüberschwang der Präraffaeliten und „Spasmodiker", die Gehirnsinnlichkeit Swinburnes mit ihren klangumtönten Feuerbegriffen, die religiöse Mystik Coventry Patmores und Christina Rossettis, die dem Vernunfts- und Wirklichkeitsboden entsteigende Naturfreude Merediths. Die wiedererwachende Seelensehnsucht der Neuzeit begünstigt die Mystik und Phantastik, die sich zu neuer Blütenpracht entfalten. Die später in die Dekadenz und den Symbolismus ausmündende Entwicklung der französischen Parnassier wirkt ansteckend auf die präraffaelitische und die Swinburnesche Überlieferung und auf die Klang- und Wortekstatiker, die in ihrer dekorativen Tendenz den Schall zum Ausgangspunkt ihrer dichterischen Eingebung machen, auf die Bestrebungen, die wir zeitweise in Oscar Wilde verkörpert finden und die sich schon in den siebziger Jahren in den „Balladen" und Villanelles eines Austin Dobson, eines Andrew Lang, eines Edmund Gosse und eines Henley stilistisch verwirklicht hatten. Beide Richtungen kranken an je einem von zwei entgegengesetzten Übeln: entweder am romantischen Gefühlsüberschwang oder an der Formekstase und Formspielerei. Immer weiter entfernen sie sich von der gesunden Mitte des Klassizismus, der nach beiden Richtungen, nach der seelischen und der formellen hin, stolze Selbstbeherrschung vom Künstler verlangt, das hohe Ziel, das Matthew Arnold, ohne es als Poet erreichen zu können, der mittelviktorianischen Dichtung gesteckt hatte. Diesem Ziel strebt jetzt eine kleine Gruppe älterer und jüngerer Dichter zu, in schroffem Gegensatz zu allen herrschenden Bestrebungen. Der gebildete Engländer und Akademiker, der von Natur aus der schlichten Würde und Nüchternheit zuneigt, verfolgt die neue Richtung mit Teilnahme und Verständnis. Aber die Neuklassizisten sind teils zu schwach, teils zu unsicher, oft auch in ihren Grundsätzen zu schwankend, um sich durchzusetzen. Eine neue Gruppe von Dichtern tritt auf den Plan, die sich von dem dekorativen Element des Impressionismus freimachen und zu den starken gesunden Empfindungen und den lauten angelsächsischen Einsilbnern zurückkehren: die Kraftrealisten Henley, Davidson, Kipling. Diese Dichter — von ihren Zärtlichkeitsmomenten ist hier abzusehen — bilden den Auftakt zu dem mit A. E. Housman und Masefield beginnenden Spätrealismus des neuen Jahrhunderts, der wie im Roman aller Dekadenz und Mystik zum Trotz die Führung übernimmt.

Unter den Neuklassizisten erklimmt der seit 1913 als Poeta laureatus geehrte Robert Bridges eine beträchtliche Höhe. Viel tiefer wandelt William Watson, während Stephen Phillips, Laurence Binyon und Alfred Noyes zwischen den Polen des Modernismus und Klassizismus unsicher pendeln. Eine eigenartige Stellung nimmt am Eingang Lionel Johnson und am Ausgang James Elroy Flecker ein. Beide sind Frühvollendete. Beide neigen zur Übertechnik.

Ein paar Betrachtungen über den Neuklassizismus mit seinem Streben nach Formeneinfachheit und Formenstrenge, seinem Sinn für das scharfe Epigramm, seiner Neigung, die Dichtung zum ernsten Studium zu machen und die Gesetze der Metrik an den Werken alter und neuer Meister zu erkennen und zu ergründen! Zunächst Robert Bridges (geboren 1844)! Wer nach dem Schwung und der lauten Ekstase der Swinburneschen Balladen, nach dem sinnlichen Glanz der Tennysonschen Lyrik oder nach der hinreißenden Erdenkraft Meredithscher Naturhymnen zu einem Gedichtband des Poeta laureatus greift, fühlt sich zunächst von seiner kalten Schönheit abgestoßen. Die Glut der Leidenschaft, die flammende Farbenpracht, der

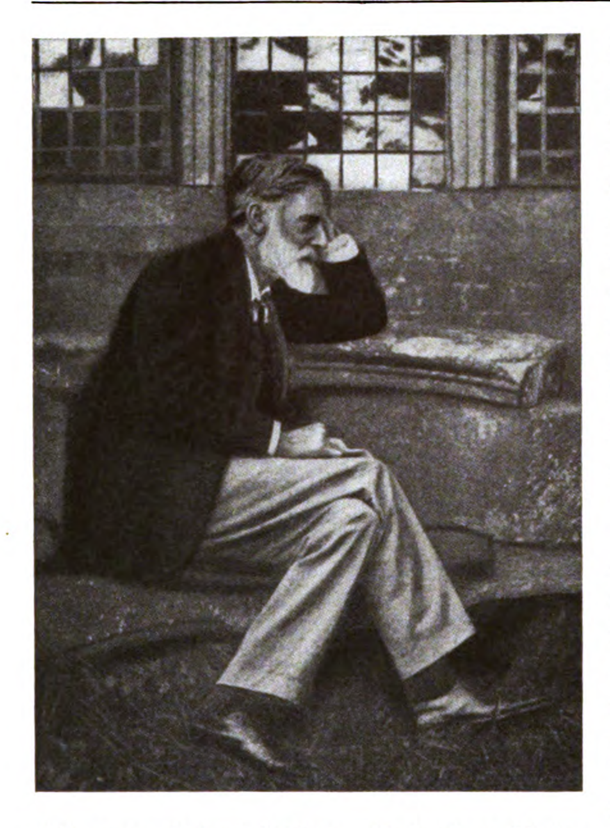


Abb. 231. Robert Bridges. Nach einer Photographie. (Aus Brett Young, R. Bridges London 1914.)

hohe Flug der Gedanken, das Niedersteigen in die geheimen Tiefen der Menschenseele, das alles fehlt. Die Verse erscheinen bei der ersten Begegnung blut- und gedankenarm. Ein bißchen Sonne, ein bißchen Erde, ein bißchen Wolke, Regen, Schnee und Schatten, etwas Landschaftsanmut, die Worte „Freude“ und „Schönheit“, die wie Trompetensignale von Zeit zu Zeit ertönen, scheinen die ganze Sendung dieses so hoch gepriesenen Sängers auszumachen. Dazu kommt eine puritanische Scheu vor aller starken sinnlichen Liebe, vor jeder glühenden Emotion. „Nüchterne Ekstase!“ Sein Growth of Love 1876, 1889 — dem ein Erstlingswerk New Poems 1873 vorausging — ist ein Sonettenring, der der äußeren Aufmachung nach an Rossettis Haus des Lebens erinnern könnte, wenn hier nicht jedes sinnliche und seelische Feuer erloschen wäre, oder an die Vita Nuova, wenn hier nicht Amor in puritanisch priesterlicher Gewandung aufträte. Ein späteres Bändchen aber, Shorter Poems 1890, läßt uns fühlen, daß dieser Dichter seinem eigenen Tongesetz gehorcht, das Schönheiten edelster und schlichtester Art in seinen Dienst zu bannen weiß. Man denkt an Wordsworth, der mit den einfachsten Mitteln seine großen Wirkungen erzielt, man denkt an den jungen Milton, der die schönen Sonette schreibt. Seine Naturgedichte atmen Wiesen- und Heckenduft. Er lauscht dem jeweiligen Moment den ihm innewohnenden Landschaftston ab und läßt ihn als Vokalmelodie einen ganzen Vers, ein ganzes Gedicht durchgleiten. Da beschleunigt kein gesuchtes Edelsteinwort unerwartet den anmutigen Gang der Klänge. Bridges überläßt die phantasiesinnliche Wirkung dem einfachen Epitheton, das bei neuer Umgebung in neuen Glanz ausbricht. Die Natur hat Einzug gehalten in die Welt der klassizistischen Norm, wo ihre wilde Pracht zerfließt in die edeln stilbedingten Tonlinien der Anmut und Würde. Neben so viel freier Stegreiflyrik wirkt die streng durchgeführte Sonatenform, das rhythmisch eingeordnete Naturerleben, der schöne Ausgleich von Form und Idee wohltuend. Wie besänftigend klingt der Virgilische Pastoralton, der in dem hübschen Themselied — There is a hill beside the silver Thames — die idyllischen Flußbildchen — den sinnenden Angler — und ihre reizende Beschaulichkeit lächelnd in sein Gesetz zwingt:

Sometimes an angler comes, and drops his hook
Within its hidden depths, and 'gainst a tree
Leaning his rod, reads in some pleasant book
Forgetting soon his pride of fishery;
And dreams, or falls asleep,
While curious fishes peep
About his nibbled bait, or scornfully
Dart off and rise and leap.

Stimmung und Wohlklang nach strengem Geschmack aus den einfachsten Worten gewoben! In ähnlicher Weise ist London Snow ein kleines Kunststück. Leise, leise ist während der Winternacht der Schnee gefallen und hat tief ganz London bedeckt. Am Morgen grüßt die Erwachenden eine weiße, zarte Pracht, ein Zauber, der alle traurigen Gedanken bannt, alle lauten Geräusche dämpft, alle Umrisse und Rauheiten mildernd ausgleicht: der Schnee! Seine weiche Hand ruht auf jedem dieser sanft und träge dahingleitenden Verse, die nicht etwa durch einseitig kecke Instrumentierung eine „Symphonie in Weiß" spielen, sondern ganz ruhig in den Grenzen sprachlicher Natürlichkeit wandeln. Solche Eigenschaften haben mehr als einem dieser Gedichte treue Freunde erworben, so etwa dem Nachtigallenlied (Nightingales) oder dem Gruß an das Schiff (A Passer-By). Manchmal singt Bridges bewußt im Ton eines alten Meisters. Da klingt es wie elisabethische „Fancy" oder karolinischer Kavaliergesang zu uns herüber (in „Since to be loved endures"). Unter seinen klassizistischen Experimenten hat das hübsche Epyllion Eros and Psyche (1885) bleibenden Wert. Seine sog. „Masken": Prometheus, the Firegiver 1883, Achilles in Scyros 1887, Demeter 1905 — wenn wir von den schönen Chören absehen — ebensogut wie seine Dramen Palicio 1883, Nero 1885, The Christian Captives 1886, The Return of Ulysses 1890 und die Komödie the Feast of Bacchus (1885) sind verfehlt. Seine englischen Proben klassischer Metren — Classical Metres in English Verse 1901 — zeigen ihn an seinem Instrumente sitzend, die schwierigsten Fingerübungen bis zur unbewußten Beherrschung durchspielend. Seine späten Later Poems und October and Other Poems (1920) bedeuten gegenüber den alten Leistungen keinen Fortschritt.



Abb. 232. Lionel Johnson. Nach einer Photographie.

Bridges bleibt in der Überlieferung stecken, die sein eifriges Studium sich selber geschaffen hat. Ihre Fesseln lasten noch schwerer auf William Watson (geboren 1858), der 1880 einen Block steinharter Technik ohne Gehalt und Empfindung — The Prince's Quest, ein Stück Alastor — als Erstlingswerk heranwälzt. Auch er strebt zurück zur klassizistischen Mäßigung und Reinheit. Seine Meister sind Wordsworth, Arnold, Tennyson (den Bridges ablehnt). Das Ergebnis ist ein glatter Schliff, voll Regelmäßigkeit und Einfachheit, kalte Verstandesrhetorik, nicht Herzensdichtung. Das zeigen schon seine Epigramme — Epigrams of Art, Life and Nature 1884 —, die, wenn nötig, links und rechts ihre Nadelstiche austeilen. Das zeigt vielleicht auch sein kaltblütiger Anti-Imperialismus, der im neuen Jahrhundert beruhigendes Öl auf die hochgehenden Wogen der britischen Weltmachtgefühle goß — For England 1904 — und den er während des Weltkriegs durch mittelmäßige Dichtungen wieder gutzumachen versuchte. Andere unbedeutende Versbücher waren vorangegangen: Retrogression 1907, Preislieder auf die Stilreinheit und die hohen Grundsätze der



Abb. 233. William Watson. Nach einer Photographie. (Aus Bookman 1921.)

Dichtung, New Poems 1909, The Muse in Exile 1913. Mit einem Gedicht wird Watsons Namen in Ehren verbunden bleiben: mit Wordsworth's Grave (1890). In wenigen Strophen erhält hier der Weise von Rydal Mount sein hohes Monument; in ebenso wenigen Versen meißelt er unten um den Sockel herum als kleinere Begleitgestalten Shakespeare, Coleridge, Shelley, Byron. Dasselbe Bändchen enthält noch andere hübsche Nummern. Life without Health stellt die Krankheit als ein Sinnbild vor uns hin, das wir in aller Deutlichkeit sehen können, den ängstlichen Lauscher im zerfallenen Hause voll beunruhigender Geräusche. Gewiß ist hier — wie auch in den Odes and Other Poems 1894 — die Form dem Gedanken restlos angemessen. Aber wir bezahlen einen zu hohen Preis für die saubere Schnitzarbeit. Wir müssen Verzicht leisten auf jede höhere Gedanklichkeit. Watson ist eben — wie Lionel Johnson treffend bemerkt — bloßer Rollenstellvertreter der größten Spieler auf der Bühne der Dichtung, Wordsworth- oder Matthew Arnold- oder vielleicht auch Tennyson-„Ersatz".

Und nun zu den Unsichern, die nur zeitweise der klassizistischen Norm gehorchen. Da bemerken wir an erster Stelle das Vetternpaar Phillips und Binyon.

Stephen Phillips (1868—1915), dessen Kommen einst in überschwenglichen Tönen begrüßt wurde, gehört heute schon zu den Vergessenen. Er war der Sohn des Präcentors der Peterborough Kathedrale, besuchte einige Jahre lang das Gymnasium in Stratford-on-Avon, wo einst Shakespeare seine Lateinkenntnisse erworben hatte, studierte in Cambridge, schauspielerte in Frank Bensons Truppe, ward Lehrer und schrieb zeitlebens Dramen. Doch lag seine Begabung in der lyrischen Richtung. Er ging von Anfang an auf die sichere Handhabung des Blankverses aus und verfeinerte durch geduldiges und emsiges Üben seine Technik. In seiner frühen Dichtung Marpessa 1890 erreichte er mit einem Male eine Höhe, die er in der Folge nicht mehr übersteigen konnte. Eine ruhig wogende Klangfülle trägt klassizistische Motive durch das sicher gestochene Blankversbett. Der Bilderfluß beginnt lauter zu rauschen, wo Ida dem göttlichen Apollo erklärt, warum sie den sterblichen Marpessa als Gatten ihm vorzieht. Dieses Gedicht wurde in den Poems 1897 neu veröffentlicht. Hier wird man das einst viel gerühmte Christ in Hades — welch umständlicher Apparat bei so geringer Gedankentiefe! — ruhig beiseite lassen und betrachtend verweilen bei den wehmütigen Lyrics — Erinnerungen an die verstorbene Gattin—, dem New 'De Profundis' und bei To Milton, Blind. Schweigende Größe steigt zu uns nieder. Gott gab dem blinden Dichter die Urnacht zurück als Riesenleinwand, auf deren schwarzer Weite bei jedem Gedanken ein Stern erblitzte und sang. Schon hier neigt Phillips gelegentlich zwei neuen entgegengesetzten Polen zu, dem Romantischen und dem Laut-



Abb. 234. Alfred Noyes. Nach einer Zeichnung von R. J. Swan. (Aus Bookman 1921.)

modernen. Seine New Poems (1907) singen von einer Naturmystik, die an Henry Vaughan denken läßt: After Rain, Thoughts at Sunrise, Thoughts at Noon. Diese und die späteren Bände: The New Inferno 1911, Lyrics and Dramas 1913, sind bloße Nachklänge. Seine von lyrischen Momenten durchperlten Dramen aber haben für den heutigen Literaturfreund nur noch die Bedeutung von Aufschriften: Paolo and Francesca 1899, Herod 1900, Ulysses 1902, The Sin of David 1904, Nero 1906, Pietro of Siena 1910, The King 1912.

Auch an Laurence Binyon (geboren 1869) fällt uns das berechnende Legen und Ordnen der Begriffe, die Strenge des künstlerischen Geschmacks und die akademische Lebensferne auf, die ihre Stimmungen mit Vorliebe dem Schrifttum entnimmt. Seine Londoner Lyrik — London Visions 1896/99 — ist ein bloßes Experiment in der durch Henley emporgebrachten Moderichtung. Denn diesen Bildern fehlt die blitzartige Mitteilungsfähigkeit, das kecke Aufhalten der Lebensflucht. Stimmung hauchen die Verse The Little Dancers, die in weichen Strichen zwei bewegungsentzückte Straßenkinder hinzeichnen, die wie verklärt ihren Reigen führen im Lichtkreis, den das hell erleuchtete Wirtshausfenster auf die von fernem Drehorgelklang widerhallende nächtliche Gasse wirft. Diese Stimmung schwebt im Ton des Zarten und Traumhaften, der uns wieder aus der Blankverserzählung Porphyrion (1898) entgegenklingt, die bei durchsichtiger Symbolik von der Ritterfahrt der Seele berichtet, und aus den Oden — Odes 1901 —, die zusammen mit dem späteren Bändchen England and Other Poems 1909 das Beste in sich schließen, was Binyon je geleistet hat. Die erste „Ode", Tristram's End, ist nach Swinburnes Hohem Liede, das alle Erscheinungen in weißen Flammen toben läßt, ein großes Wagnis. Binyon hat das Motiv in einen schwermütigen Zwiegesang vertont, der zum Wogengang eines klagenden Meeres dahingleitet. Leise wie Schnee senkt sich am Schluß das Leid auf aller Gedanken. Nur einmal — in The Bacchanal of Alexander — spielt Binyon die laute Musik wilder Ekstase, aber in weiser Zurückhaltung. Unter Zimbelklang saust in Keatsschem Bacchantenzug daher Alexanders sinnliche Heldenfreude.

Zu den Unsichern gehören auch Alfred Noyes, Lionel Johnson und James Elroy Flecker, von denen der erstere der kraftrealistischen Henleygruppe zuneigt, während die beiden letztern hinausstreifen in das entgegengesetzte Grenzland des dekadenten Wortkultes.

Alfred Noyes — 1880 in Staffordshire geboren, in Oxford ausgebildet, an der amerikanischen Universität Princeton als Professor niedergelassen — zeigt in seinem Lebensrhythmus das klassizistische Ebenmaß: Gesundheit, Kraft, klares Wissen, warme Frömmigkeit, hellen Optimismus. Dieser Rhythmus umrankt auch den Ton seiner Verse, aus deren unheimlicher Masse seine dreibändige Collected Edition (1910/20) eine reichliche Auswahl bietet. Hier zeigen das Schöpfungslied Creation, die zarten und doch frischen und farbigen Kindergedichte Flower of Old Japan (ursprünglich 1903 erschienen) und Forest of Wild Thyme (1905) ein Form- und Ideengleichgewicht, das an Bridges erinnert. Aber das Gleichgewicht war erreichbar, weil Noyes wie Watson nie die Seelenhöhe des Durchschnittsdenkers überfliegt. Geschickte Handwerkmeisterschaft, die in weiten Gesellschaftskreisen maßlose Bewunderung genießt. Aber nicht einmal diese billig errungene Reinheit weiß Noyes sich durchgehends zu bewahren. Flüchtig und leicht, bald geziert, bald in der Gebärde der Überlieferung, hüpft er nach allen Richtungen davon. Von den lauten neunziger Jahren, von Henley und dem Spätrealismus ist er nicht unberührt geblieben. Das zeigen Stücke wie The Barrel-Organ, die volksmusikartige Vertonung eines frühjährlichen Stadtmomentes, wie In a Railway Carriage und The Newspaper Boy (die beiden letztern in The Enchanted Island 1909). Das zeigt der von prächtigen Gesängen unterbrochene, spannend geschriebene, aber stark rhetorische, imperialistisch angehauchte Versroman Drake, An English Epic (1906/08). Das zeigt sein auf den vaterländischen Ton eingestelltes Schwertlied The Sword of England (1911).

Lionel Johnson (1867—1902) war ein gebürtiger Ire, der von den Kelten für sich beansprucht wird und in den neunziger Jahren im keltischen Renaissancestil zu schreiben begann, ohne sich aber in deren Ton richtig einschwingen zu können. (Man vergleiche seinen Band Ireland with Other Poems 1897.) Sein Standort ist deshalb nicht dort, sondern hier zu suchen. Denn Lionel Johnson, der Winchesterschüler und Oxfordstudent, der nachher zum Katholizismus überging, ist ein Schüler Walter Paters, dem er einen tief empfundenen Nachruf in Versen gewidmet hat. Paters Stil — langsam geschnittene und sorgsam gehämmerte Elfenbein- und Edelmetallplättchen — hat er in seine Dichtung hinübergenommen, deren streng gefügte und sorgfältig gefärbte Laute den Parnassier verraten. Johnsons eigener Lebenston aber — eine erschreckende jugendliche Unmäßigkeit, die ihn in ein frühes Grab trieb — stellt ihn in die Nähe der Dekadenz, die er darin ausdrückte, daß er seine Orgien durch katholische Schwärmereien ablöste, von denen sein Gedichtband voll ist. Die irische Schwermut half fördernd nach. So konnte er die ergreifendsten Toten-

gesänge schreiben. Zwischenhinein aber traf er die schlichte klassizistische Note. So in dem schönen The Precept of Silence, in der Widmungshymne auf seine Schule — Winchester — und in dem Gesang auf König Karls Reiterstandbild — By the Statue of King Charles at Charing Cross.

James Elroy Flecker wurde am 5. November 1884 in London geboren, studierte fünf Jahre im Trinity College zu Oxford und widmete sich dann in Caius College Cambridge dem Studium der orientalischen Philologie. 1910 machte er eine Reise nach Konstantinopel, wohin er im folgenden Jahre zurückkehrte und dabei Smyrna besuchte, um sich dann als junger Ehemann in Athen häuslich niederzulassen. Schon vorher begann der Kampf mit der Lungenschwindsucht, der er am 3. Januar 1915 in der Schweiz erlag. Flecker ist ein Anbeter des griechischen Ideals der wohltuenden Symmetrie und der kalten harten Form, ein Kämpfer um die streng schöne Sachlichkeit, ein Nacheiferer der Wortvollendung John Keats' und der französischen Parnassier, ein Sucher und Fasser glitzernder Edelsteinphrasen, ein Feind der didaktischen und der romantischen Gefühlsdichtung, ein Verteidiger der Poetik. Von dieser Anschauung beseelt tritt er vor uns hin in The Golden Journey to Samarkand (1913). (Vor dieser liegen The Bridge of Fire und Forty-two Poems.) Samarkand ist auch Ausfluß eines früh gepflegten Exotismus, der bei der konkreten Berührung mit dem Orient — Konstantinopel! — bezeichnenderweise eine kleine Ernüchterung erfuhr. Die Formbewußtheit wird hier gerne zur Aufdringlichkeit. Am besten fährt Flecker, wenn er seine Theorie vergißt und die Gefühlserregung in den Glanz seiner Keatsschen Neumythologie — vgl. Oak and Olive in Collected Poems — emporstrahlen läßt. So klingt auch sein Dying Patriot (Samarkand) in ein feierliches Hesperia-Totenläuten aus, wo ahnende Blicke westwärts hinauf ins flimmernde Sternenland gleiten.

Damit nähern wir uns der das Jahrhundertende beherrschenden Moderichtung des Wortentzückens, das die Dekadenz zum dichterischen Selbstzweck erhoben hat.

XLVIII. DIE ENDHAFTEN.

Es kommen Dichter, die aus bloßer Liebe zum Wort Stimmungen erfinden und in wohlberechneten Klängen widerhallen lassen. Alles, das Innere und das Äußere, ist bei ihnen Technik geworden. Nach diesem Endpunkt sind diese Dichter hingedrängt worden, die ursprünglich, einem inneren Drang gehorchend, den Augenblickseindruck in buchstäblicher Treue wiedergeben wollten und so zum Impressionismus oder zum Symbolismus gelangten. Beide zusammengelegt, ergänzen sich zu der viel weiteren Erscheinung der Dekadenz. Beide erstreben in letzter Hinsicht dasselbe: Neusicht und Neuspruch. Beide sind in ihrer Überempfindsamkeit, Überverfeinerung und Künstelei eine der Zeit angemessene Form der Naturtreue. Denn diese Dichter — wir denken an die Franzosen, die den andern die Gebärde vormachen — geben das unnatürliche Stimmungsklima wieder, in dem sie sich selber bewegen. Sie bleiben sich treu. Die Impressionisten werfen das Gesehene in Worten vor uns hin. Sie sind Rufer von Augenblicksbildern. Die Symbolisten teilen das seelisch Erschaute als unmittelbare wortsymbolische Musik mit. Sie sind wie Verlaine Äolsharfen der Empfindungen, bald feurig sinnlicher, bald ekstatisch frommer Art, getreu ihrem Zustand eines beständigen inneren Widerspruches. Beide Richtungen lieben die Straßen-, Theater- und Caféluft der Großstadt, die Erotik, im fahlen Schein des nächtlichen Laternenlichts und der Frühdämmerung gesehen.

In England, wo der junge Swinburne in den sechziger und siebziger Jahren schon weit vorausgeeilt war, wo die Präraffaeliten und die Anhänger der ästhetischen Bewegung den Kult der Gebärde und des Wortes bis aufs äußerste getrieben, wo ein Walter Pater eine glitzernde Prosa aus Gold- und Purpurfäden langsam geflochten hatte, herrscht die Neigung zur Übertechnik vor. Erlebt ist der Impressionismus nur bei Henley, in seiner gröberen Abart auch bei Kipling. Erlebt ist die symbolistische Dekadenz — nach dem Vorgang Verlaines — nur bei Ernest Dowson. Bei den anderen ist Stimmung und Stilgebärde künstlich erzeugt, als dekorativer Impressionismus bei Oscar Wilde, der von den Präraffaeliten und den französischen

Parnassiern den Weg zu Whistler gefunden hat, und bei seinem Freund Lord Alfred Douglas, diesem Wortanbeter, als lebhaft nachgefühlter Impressionismus und Symbolismus bei Arthur Symons, der die einschlägigen Spezialinstrumente am besten beherrscht und der noch mehr als Wilde für England als der eigentliche Kritiker und Deuter der neuen Bewegung zu gelten hat. Ein unsicherer, zeitweiliger Mitläufer ist Richard Le Gallienne.

Man hat Oscar Wildes (1856—1900) Gedichtband — Poems 1881 —, der Poesien bringt, die in den fünf vorhergehenden Jahren entstanden waren, als eine Zusammenfassung der ganzen Dichtung seiner Zeit bezeichnet. Warum? Weil hier die Tonarten fast aller Sänger der siebziger Jahre durchgespielt werden: Tennyson, Walter Pater, D. G. Rossetti, Christina Rossetti, Kardinal Newman, Swinburne, Gautier, Baudelaire, aber auch Wordsworth, Keats, Milton. Mit dem Ton wechselte die Gesinnung. Die präraffaelitisch-katholische Leidenschaft, die aus den Gedichten der ersten italienischen Reise spricht, weicht Swinburnes Freigeisterei und dem französischen Ästhetentum. Diese Gedichte sind heute bis auf wenige Nummern — unter denen das zarte Requiescat auf sein früh verstorbenes Schwesterchen durch edle Einfachheit hervorsticht — vergessen. Wirklich Neues bringen die impressionistischen Nummern: Impression du Matin, Les Silhouettes, In the Gold Room: A Harmony. Hier macht Wilde wie die Gebrüder de Goncourt den Versuch, die impressionistische Maltechnik auf die Phantasiebildnerei der Dichtung anzuwenden und Farbenharmonien in Versen zu singen. Dabei schweben ihm die Gemälde — Arrangements — vor, die sein Freund Whistler (s. oben 330), für den er damals schwärmte, gemalt hatte oder gemalt haben könnte. Spätere kleinere Versuche in derselben Richtung sind die hübsche Symphony in Yellow 1889 und die Fantaisies Décoratives: I. Le Panneau 1887. Aber diese Themsebildchen und Innenräume sind einseitig visuell, sind nicht dichterische Eindruckskunst, nicht Schallimpressionismus. Der Eindruck in seiner sinnlichen Kraft als Farbe, Licht und Klang und in seiner seelischen Wirkung als Stimmungston muß Wort werden. Dieses hohe Ziel hat Wilde in The Harlot's House 1885 erreicht, wo er den tanzenden Schattenbildern am Vorhang des Hurenhauses mit stakkatoartigen Silben und sonderbaren Reimen in festem Takt aufspielt, hüpfend und am Schluß schleppend, und wo er durch plötzliche Umgeistung eines realen Mädchens in die leuchtende Ewigkeitsgestalt der Liebe und durch Einschiebung der bleichen Dämmerungsfrau am Schluß das Ganze in die reine Zeitlosigkeit der Symbolik emporhebt. Jetzt klingt es wie Märchenton — der Wilde am besten liegt, der uns, in Balladentakte abgesteckt, etwas rauher auch aus der Zuchthausballade, The Ballad

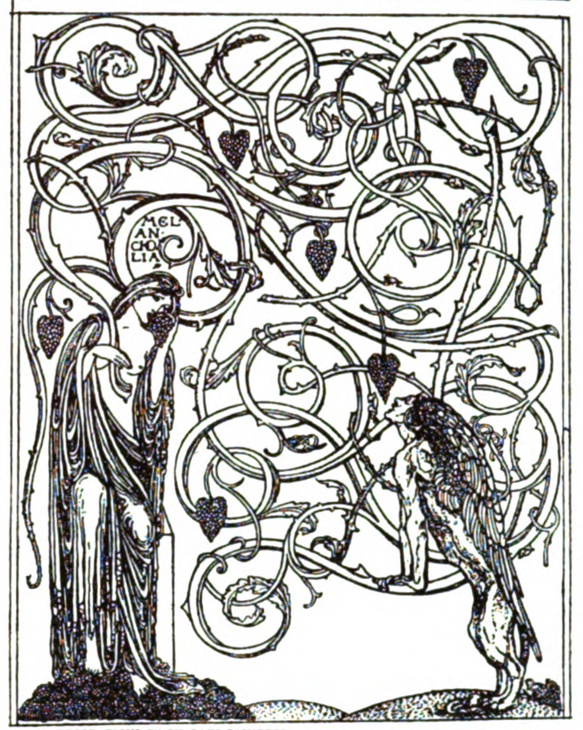


Abb. 235. Titelblatt von O. Wildes Sphinx. Entwurf von Charles Rickett.
(Aus S. Mason, A Bibliography of Oscar Wilde.)

of Reading Goal 1897 entgegentönt. — Lange Jahre (1884—1894) hat Wilde an der Sphinx (1897) gearbeitet. Hier ist der Impressionismus überwunden. Ein französischer Symbolismus ist an seine Stelle getreten, der ausgewählte, absonderlich kostbare Empfindungswerte durch eigenartige Wort- und Klanggefüge schaffen will. Die perversen Träume der Unmöglichkeiten einer Sphinx werden hingemalt. Wilde hat sie zum Teil Flauberts Traumgesichten des heiligen Antonius entnommen. Wenige Leser werden hier festumrissene Begriffsbilder zu sehen vermögen. Das liegt auch nicht in der Absicht des Dichters. Das nur Geahnte, nur halbwegs Begriffene verleiht den Worten einen Zauber eigener Art. Auf sie paßt Coleridges Bemerkung, daß die Dichtung höchsten Genuß bereite, die nur im allgemeinen, nicht vollständig verstanden werde. — Das entzückte Verweilen bei eigenartigen und klangvollen Worten und Silben ist Wilde von Anfang an, selbst in der bloßen Nachempfindung, eigen. Das von Keatsschem Sensualismus durchleuchtete Epyllion Charmides mit seinen nachklassischen dekadenten Motiven liefert Beispiele in jeder Zeile. Die Forderung der Symbolisten, Farben und Töne zu Schwingungen der eigenen Seele werden zu lassen, hat Wilde schon vor Verlaine in seinem Eröffnungsgedicht „Hélas" aufgestellt.

Nach Oscar Wilde wird man am besten den Dichter in die kritische Betrachtung hineinziehen, dessen Schicksal mit ihm aufs engste verflochten war, der in seiner Kunst ähnliche Ideale verfolgte, der ein Schüler Swinburnes und der Präraffaeliten war, dem das ergreifende De Profundis galt, das ja nur einen Teil eines langen bis jetzt nicht veröffentlichten Anklagebriefes bildete: Lord Alfred Douglas (geboren 1871). Douglas hat sich bekanntlich verteidigt in seinem Buche Oscar Wilde and Myself (1914) und hat fünf Jahre später in Form einer Ausgabe seiner gesammelten Gedichte — Collected Poems 1919 — seine poetische Apologie in die Welt hinausgeschickt, so daß wir jetzt seine ganze Kunst bequem überblicken können. Davon sind der Grundstock der Sammlung, die Sonette The City of the Soul (1899, dritte Auflage 1911) und die Sonnets (1900) alt. Neu hinzugekommen sind die frühesten jugendlichen Nummern und das, was zwischen 1911 und 1919 entstand. Weggefallen sind die 1896 in Paris veröffentlichten Sonette, die 1913 in dem Prozeß Douglas contra Arthur Ransome gegen den Dichter verwendet worden sind und deren er sich heute schämt. Von Zeit zu Zeit schimmert in schwachen Umrissen Wildes Bildnis durch, verklärt oder verzerrt. Kurz nach dem Tode des Freundes hat er Wildesche Kunstauffassung, Gautier-, Baudelaire-, und Rossettiklänge in seinem Sonett The Dead Poet zu einer erhebenden Klage verwoben auf vergessene und verlorene Wunderworte und versunkene Mysterien, die nicht mehr durch den Ausdruck ins Leben hineinwandeln durften. Dann aber klingt es anders. The Unspeakable Englishman zeigt den andern Wilde, der gleich einem Maulwurf in der Tiefe bohrte, bis die schönen, traumgefügten Tage im Sand zusammenstürzten. Canker Blossoms schießt Pfeile auf den toten Freund. Dann ertönt die Klage auf sein verlorenes Eheglück in einem 1913, wohl unmittelbar vor dem Prozeß entstandenen Gedicht von klang- und ideenarchitektonisch hübscher Wirkung (Behold, your house is left unto you desolate). Die Sonettzeilen bauen das stille öde Haus, dessen Ruin fahler Mondschein durchleuchtet. Bitterer Haß gegen die Gattin spricht aus zwei andern Gedichten, die besser unveröffentlicht geblieben wären. Im letzten Sonett der ganzen Sammlung, Before a Crucifix — der Titel entstammt Swinburne — liest der Dichter seine eigene Tragik in den Zügen des leidenden Heilandsbildes, aus dem der Schmerz über den Judasverrat am lautesten spricht. In einem Nachwort verdammt Douglas Wildes Theorie des L'art pour l'art und fordert für alle Dichtung Aufrichtigkeit und ethische Schönheit. Er gibt sich die klassizistische Gebärde. Mögen nun die erwähnten Gedichte in ihrer Erbitterung aufrichtig sein oder nicht, sie muten uns an wie dekadente Poesien der neunziger Jahre, die sich im 20. Jahrhundert müde gedacht haben. Da greifen wir doch lieber zurück auf seine ältere Verskunst, in der sich das L'art pour l'art offen und frei lustwandelnd ergeht. In der Ballad of Saint Vitus läutet — beim Veitstanz in der Zelle — Wildes Märchenstil in hellen Silberglöckchentönen, und Begriffsbilder vereinfachen sich auf dekorativ stilisierte Linien. Kein Zweifel! Douglas ist ein großer Wortvirtuose, der seine Ideen in metallharte, buntfunkelnde Umrisse zwingt. Ein Prunkstück ist die Sonettensequenz The City of the Soul, Lob der strengen Kunst, welche die wildeste Kraft in feste Formen bannt, der Zeit Halt gebietet, indem sie im vollendeten Wort dem Augenblick Ewigkeitswesen schenkt — dem Gehalt nach ein Stück Wilde mit stärkerer Betonung von Gautiers „art robuste". Daneben stellt sich das Sonett auf das Sonett, das Hohe Lied der Form, das allerdings neben Rossettis Monument nicht aufzukommen vermag (siehe S. 223). Auch

die weniger wirkungsvollen Stücke — The Sphinx, der swinburneartige Garden of Death und der Wine of Summer mit seinem Sommerwaldesweben und seinen Farbenflecken — bergen Zeilen von bestechendem Glanze. Sprachliche Meisterschaft bezeugen die Übersetzungen Baudelairescher Gedichte. „Recueillement" ist prächtig gelungen. Überall Gautier, Baudelaire, Rossetti, Wilde! Wie nimmt sich demgegenüber im Nachwort der Protest gegen eine Schule aus, der man selber angehört hat!



Abb. 236. Ernest Dowson. Nach einer Zeichnung von W. Rothenstein.
(Aus The Poems of E. Dowson, London 1921.)

Arthur Symons (geboren 1865) hat sich der neuen Bewegung nicht restlos hingegeben. Er, der Paterschüler, kennt sie, beherrscht sie, kritisiert sie, deutet sie und experimentiert in ihr. In einem vorzüglichen Aufsatz, der 1893 in Harper's Monthly Magazine erschien — The Decadent Movement in Literature — macht er seine Landsleute mit dem Sinn der Dekadenz und mit Gestalten wie Edmond de Goncourt, Verlaine, Stephane Mallarmé, Maeterlinck und Huysmans bekannt und zeigt ihnen, wo sie im heimischen Schrifttum verwandte Züge finden: in der Goldschmiedarbeit Walter Paters und in Henleys Eindrucksdichtung. Der Aufsatz wuchs sich später zu einem ganzen Buche aus: The Symbolist Movement in Literature (1899). Wie ein Verlaine, so will auch er — wie er programmatisch in der Vorrede zu der zweiten Auflage seiner London Nights erklärt — Augenblicksstimmungen wiedergeben, und wären sie nur wie das leiseste vergängliche Wellengekräusel. Nun hat er aber später selber bekannt, daß seine dekadenten Stimmungsbildchen viel öfter erträumt als erlebt seien. Diese nur sekundäre Stimmung, die wie ein zarter Schatten über die Spiegelfläche seiner Seele dahinhuscht, weiß er geschickt ins Wort zu werfen. Er erdenkt sie bloß und siehe, sie ist da. Insofern ist er ein zweiter Browning, dessen Seelenkunst er in seinen jungen Jahren eine besondere Studie gewidmet hat: Introduction to the Study of Browning 1886. In dem frühen Days and Nights (1889) sind die Eindrucksstrahlen noch nicht wirklichkeitswarm, sie sind — wie in A Café Singer und The Opium-Smoker — noch zu sehr bloßer Widerglanz französischer Vorbilder. Schöpferischer und kühner in ihrer erfundenen Dekadenz sind die Schattenbilder — Silhouettes 1892. Sie werfen Impressionen auf die blanke Wand, die gelegentlich an Oscar Wilde, den von Symons Abgelehnten, erinnern. „In Bohemia" ist ein „Dirnenhaus" in neuer Abwandlung. Einmal schimmert das kunstmodehafte „weiße Mädchen" in silbernen Umrissen durch das Dämmerungsgrau hindurch. Ein anderes Mal — In Fountain Court — lächelt die Geliebte nur aus weitester Phantasieferne in die Lauschigkeit des lärmdichten Hofes hinein an einem heißen, schlummerwebenden Juninachmittag. Den Höhepunkt seiner impressionistischen Dekadenz erreicht Symons in London Nights (1895), wo das wahre Erlebnis die bloße Hirnsinnlichkeit oft übertönt. So sind At the Stage Door und On the Stage ein Stück unübertroffener englischer Eindruckspoesie. Bunt wirbelnde Farbenspiele werden mit der Spachtel schnell und sicher aufgetragen. Dahinter zittern ein paar Ideenbilder in beständigem Wechsel: Gesichter, Perücken, Profile,



Abb. 237. Illustration zu Dowsons Pierrot of the Minute von A. Beardsley. Das Mondmädchen schreitet aus dem Tempel.
(Aus Poems of E. Dowson.)

Augen und durch alles Geflimmer hindurch das bleibende Bild des lächelnden Mädchens, das dem Ganzen die Endstimmung verleiht. Aber das Thema: Straße, Kasino, Café, Theaterloge, roter Omnibus, Londoner Nebel, weißes Mädchen und Laternenlicht, hat sich in dem Band erschöpft. Da wendet sich Symons der symbolistisch-seelischen Richtung zu: in Amoris Victima 1897 und Images of Good and Evil 1899. Hier erklingt eine ernstere Note (Palm Sunday: Naples oder Montserrat). Was er später erzeugt hat, ist ein Verweilen und Weitersuchen auf alten Fundstätten: A Book of Twenty Songs 1906, The Fool of the World and other Poems 1906, Knave of Hearts 1913. Hier in diesem letzten Band zollen wir der meisterlichen Übertragung einiger Gedichte Verlaines unsere Bewunderung.

Auch Ernest Dowson (1867—1900) hat Verlainesche Gedichte übersetzt. Begreiflicherweise, war doch neben Swinburne Verlaine sein großer Meister. Denn auch für Dowson war — in Symons' Worten — ein Lied in erster Linie Musik und dann alles andere, solange es eine feine Empfindung, einen Seufzer oder ein zartes Kosen zuflüsterte, aber nie erzählte. Der Verlaineschen „Nuance" kommt Dowson viel näher als Symons. Die Stimmung ist bei ihm meistens ein Erlebnis, das er sehnsüchtig gesucht hat auf seiner abenteuerlichen Fahrt ins Reich der Empfindungen. Künstliche Mittel halfen fördernd nach. Er umgab sich mit Zigeunerluft. Sein Vater hatte ihm ein altes Dock mit einer vermodernden Hütte im östlichen London als Besitztum hinterlassen. Hier bezog er Quartier. Von hier aus drang er in die niedrigen Matrosenkneipen, deren Giftgetränke er herunterschluckte, deren niedrige Menschheit er berührte. Ein gewisser Schmutz war seinem künstlerischen Wohlbehagen unentbehrlich. Er suchte ihn auch in Dieppe auf, wo er sich mit niedrigen Fischern in Händel verwickelte. Der Alkohol verwandelte vorübergehend sein ganzes Wesen. Unter seinem Einfluß fluchte er in heftiger Bewegung. Wie ein schwerer Vorhang senkte es sich, alles Bisherige auswischend, über sein Gemüt. Hob er sich wieder, dann leuchtete das alte Bild in alter Freundlichkeit: ein Jüngling, der einem Mädchen, der Tochter eines französischen Flüchtlings, welcher sich in London ein bescheidenes Wirtshaus hielt, seine Verse zudichtet und sie nach zwei Jahren kindlicher Anbetung an den Kellner verheiratet sieht. Dowson schüttet mutwillig in großen Mengen seine Lebenskraft aus, bis er eines Tages von einem Freunde halbtot in einem Trinkhaus aufgelesen wird und kurz danach stirbt. Stimmungen hat er gesucht und gefunden und zu „musikalischen Momenten" gesteigert. Sie sind meistens echt, gleichen sich aber immer nur einer Tonart an: „Liebe und

Reue". Das ist seine symbolisch-dekadente Lebensschau, die den rein sinnlichen Augenblick vergeistigend überstrahlt. Sie teilt sich uns als Wortmelodie mit, die das höhere Symbol, die führende Stimme, der eigentliche Gesang ist, zu dem die Wortbedeutung nur eine leise Begleitung spielt. Eng ist Dowsons Stimmungskreis. Ihn verläßt er nie. Kein Wunder, daß die Motive sich ewig wiederholen: bittersüßer Eros, die in die Nächte der Gegenwart traurig hineinlächelnde Liebe von gestern, Lebensmüdigkeit, Todesfurcht und Todessehnen, wehmütiger Hinausblick in ein nie gefundenes, süßes Land des Schweigens. Kein Wunder auch, daß die Symbole immer wiederkehren: Violen, Wein, Rosen, Küsse und auf ihnen der Schatten des Todes. Dowson hat sie nicht selber erfunden. Sie sind Urtöne des Schrifttums, die er zu neuen Harmonien verquickt. Die echteste Musik, die wie bei Verlaine hinausschwebt bald in die graue Welt der Dekadenz, bald ins mystische Dunkel katholischer Weihe — man lausche dem Silberklang der Benedictio Domini — finden wir in Verses 1896, während die Mondnachtphantasie The Pierrot of the Minute (1897) mit den bekannten Zeichnungen Beardsleys wohl ein hübscher Einfall, aber nicht mehr ist. Dort überragen zwei Glanznummern alle andern. Zunächst der zarte Kurzzeiler: O Mors, quam amara est memoria tua homini pacem habenti in substantiis suis. „Lehn' deine Wang' an meine Wang'"! Ein Liebesmoment voll Wehmut; denn die Furcht vor der Vergänglichkeit des Allersüßesten, vor der Grausamkeit der Abschiedsstunde verfinstert das Augenblicksentzücken. Weiche, sanft wiegende, nur sinnflüsternde Klänge! Dann die immer wieder von Reue besänftigte Liebesraserei in dem „Non sum qualis eram bonae sub regno Cynarae". Nachdem der dichte Vorhang sich wieder gehoben hat, ein Rückblick auf die Wildheit einer Liebesnacht, deren Genuß nicht ungetrübt blieb, weil der Schatten einer reineren Liebe, der der Cynara (nach Horaz) sich vorwurfsvoll dazwischenschob. Man glaubt es zu hören, wie der Dichter lärmend und wild „Rosen von sich warf". Das spätere Bändchen Decorations (1899) ist Nachklang und Wiederholung. Wenn die Eingebung versagt, dann knetet Dowson zierliche Villanelles in zartem Porzellan, oder er lallt Swinburneklänge. Schon aus den Jugendgedichten sind sie herauszuhören. Man lese dort „Exile" oder „Amantium Irae"—das letztere dem Ton nach ganz und gar Proserpinagartenecho—oder Chanson sans Paroles — in Erwartung der Geliebten — mit seinem Vogelliedchen eine deutliche Erinnerung an die Traumlandballade, prächtig gelungen allerdings, Wald- und Blumenschlummer in Versen.

Über solche tastende Versuche ist der unsichere Richard Le Gallienne (geboren 1865) kaum hinausgekommen. Er hat sich dagegen gewehrt, unter die Dekadenten gezählt zu werden. Aber er ist in ihrer Nachbarschaft groß geworden. Die ästhetische Bewegung und das Gelbe Buch haben diesen Zögerer und lebensfremden, leidenschaftlichen Bücherfreund mit sich fortgerissen. Das beweisen schon seine Prosabände, der durch Sentimentalität verdorbene Roman, The Quest of the Golden Girl (1888), mit seiner präraffaelitischen Goldstaubatmosphäre und die kritischen Skizzen, The Book-Bills of Narcissus (1889). Keats und Wilde sind die Meister seiner Frühzeit, als er My Ladies' Sonnets (1887) und Volumes in Folio (1889) schrieb. Dann nimmt er Abschied von der Dekadenz in The Decadent to his Soul, in der er seine frühere Manier bespöttelt. Das Gedicht erschien in dem Bande English Poems (1892), der unter anderm das in der Keatstonart geschriebene Epyllion Paolo and Francesca enthielt. Mit der Sammlung R. L. Stevenson, an Elegy and other Poems (1895) ist bei ihm die Neigung zum Endhaften überwunden. Eine ernstere, öfters religiöse Lebenssicht — The Second Crucifixion — und eine helle Naturbegeisterung lenken hier — und in den 1910 folgenden New Poems — seine Schritte in neue Welten. Seitdem sind weitere Bände erschienen, die aber an seinem künstlerischen Persönlichkeitsbild nichts zu ändern vermögen: The Lonely Dancer and other Poems 1914, The Highway to Happiness 1914, Pieces of Eight 1920. Manchmal erhascht er in einigen wenigen Versen einen halbdekadenten Ton, der uns aufhorchen läßt: wenn er etwa von der „Mitternachtssonne" und den eisernen Lilien des „Strand" singt. Bisweilen gelingt es ihm, ein altes Motiv in ein zartes Liedlein umzusetzen: in dem reizenden „Song", wo er die Schönheitselemente der Geliebten, formensympathetisch in die Naturerscheinungen verzettelt, wiedererkennt. Oder er dichtet geschickt im Modeton

der Londoner Lyrik ein impressionistisches Gemälde — Sunset in the City —, das an Whistler und Wilde erinnert. Er kann auch vorübergehend kräftig realistisch sein (Death in a London Lodging). Aber fast immer mindert er — in Lionel Johnsons Worten — die Dinge herab durch seine Berührung. Ist das Objekt trivial, dann entzückt er; ist es hoch, so erreicht er dessen Größe nicht. Mit feinem Hämmerchen schlägt er seine rhythmischen Systeme zurecht. Aber er schlägt oft daneben und verbiegt sie.

XLIX. DIE KRAFTREALISTEN UND WELTREICHSÄNGER.

Auf dem gelben Boden der neunziger Jahre wuchern die blütenreichen Giftpflanzen der Dekadenz und der Lehre von der Kunst um der Kunst willen. Der Boden selber aber ist gesund und reich. Denn ihm entwächst, die Endhaftigkeit bald erstickend, der lyrische Kraftrealismus, der von Henley vorbereitet, von Davidson und Kipling weitergeführt, den jungen Dichtern des neuen Jahrhunderts, an deren Spitze A. E. Housman und Masefield marschieren, die Wege ebnet. Der Henleysche Kraftrealismus schreit das Zwitterfalsetto des L'art pour l'art nieder mit seinem gesunden rassenkräftigen Wort: Art for the sake of life.

William Ernest Henley (1849—1903) spricht in dem wichtigsten Teil seiner Dichtung zu uns als ein Willensanbeter, ein Wirklichkeitsekstatiker und Kraftapostel, dessen Energien in der Gegenwart austoben, dessen Seele nie ängstlich in die Zukunft blickt, von Reue nichts weiß und sich nur selbstzufrieden im Tatenstrom der Vergangenheit spiegelt. Seine Swinburnesche Tonjagd verstärkt diesen Eindruck. Ist es doch gerade Henley, der in den lauten neunziger Jahren den Song of Speed singen konnte, das Hohe Lied vom Schwung, diesem Kind des Willens, das auf Gottes Geheiß aus der Ewigkeit gerufen ward, auf seinen Händen schwebt, aus seinen Augen leuchtet, im Herzen des Menschen schafft, der in dem winzigsten Bruchteil einer Ewigkeitssekunde das Höchstmaß des Möglichen verwirklicht, Pferdekräfte in stolze Schiffe bannt und in jedem einzelnen von dessen Bestandteilen das erfinderische Denken von Jahrhunderten aufeinandergetürmt sichtbar macht. Und ist es nicht der noch ganz junge Henley, der 1875 das stolze Wort von der Schicksals- und Seelenbezwingung geprägt hat, das Wort, das noch heute in Tausenden von tapfern Menschenherzen laut nachhallt: I am the master of my fate, I am the captain of my soul? Gewiß, die Kraftbegeisterung ist da. Aber sie tobt in dem zerbröckelnden Gehäuse eines Kranken, der seine Schmerzensbeengung totzuschweigen, sich die entzückenden Melodien vom Lebenssausen und -brausen vormachen muß. R. L. Stevensons Lebenslage! Seine bekannte Gedichtsammlung In Hospital (1873—75) macht es uns klar. Ihre heftig lauten Eindrucksdisharmonien enthüllen Henleys Seele. Zwei Jahre im alten Edinburger Krankenhaus! Hier wartet er auf den großen Chirurgen Lister, dessen geschickt geführtes Messer ihn von der Gliederkrankheit befreien soll. (Aber Henley blieb ein Krüppel. In London war es später sein Los, an sich selber und an seinen Kindern das zersetzende Werk der Krankheit zu verfolgen.) Da liegt er und stürzt sich in das Wolkengeheimnis des Chloroforms, dem Schicksal entgegen, ihm Auge in Auge blickend. Stimmen verklingen, Lichter rasen, Wasser plätschern, und er ringt geblendet und blind, bis er in das Dunkel des Schlummers hinabsinkt und endlich vor einer lauschenden Zuhörerschaft erwacht. Ach und die nächtlichen Stunden des Wachens in Schmerzen, wo die Matratze zum glühenden Ofen wird und Schatten der Erinnerung ihn hämisch lachend umtanzen! Dann das kriechende Genesen, das immer wieder von denselben menschlichen Erscheinungen eintönig markiert wird: von der alten und der jungen Krankenschwester, dem am Nachbarbett demonstrierenden Professor, dem Hausarzt, der Putzfrau, der Besucherin, den Mitkranken, dem Matrosen und dem Selbstmörder. Eine Erscheinung sucht ihn heim, in der wir die Züge des dünnbeinigen, engbrüstigen

R. L. Stevenson erkennen. Kleinste Geräusche werden zu Erlebnissen. Das Tröpfeln einer Zisterne ergeht sich in Rhythmen, als wollte es in Naturmelodien sich üben. Es betippt unablässig die Fasern seines Herzens. Zerrinnt in ihm nicht geradeso sein eigenes Leben? Endlich ist er entlassen. In rollendem Wagen umfängt ihn der Zauber der Luft und der Bewegung. Wir fühlen es: ein Ungeheuer, die Schwermut bedrängt Henleys Seele. Er schlägt es zu Boden in hirnsinnlichem Kraftmeiertum. Er versengt es — wie in Hawthorn and Lavender 1899 — in flüssigheißem Frühlingsgold und brennendem Rosenglanz. Bald donnert ein herrischer Wille, bald klagt eine leidende Seele.

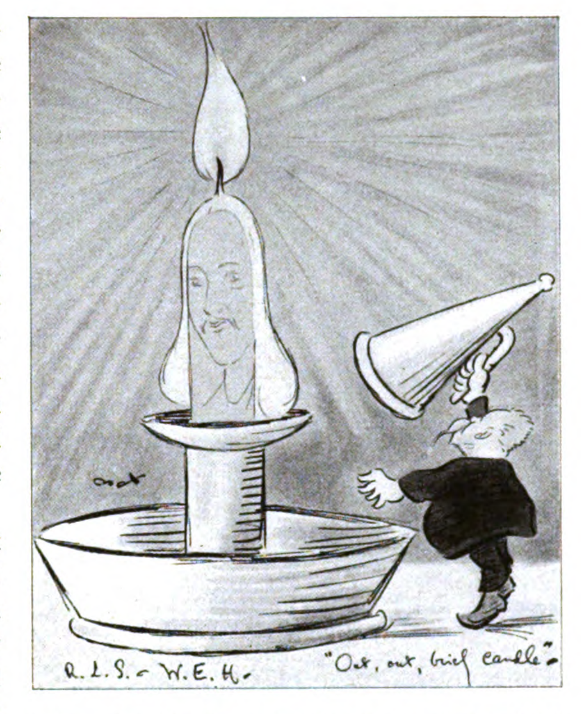


Abb. 238. Henley will das kurze Lebenslicht seines Landsmannes Stevenson auslöschen. Karikatur von Beerbohm.

Der Wille schlägt den Takt zur Schallplastik der selbstsingenden Eisenbahnen — Echoes XXI (1876) —, die die Meilen wie Wasser von sich schütteln, eine Vorahnung von Kiplings kinetischer Maschinenapotheose; er spielt die Rauch- und Kaminsymphonie der Stadt, wenn sein Blick vom fünften Stockwerk hinausschwebt. Er malt — in London Voluntaries 1893 — und deutet lebenaufwärts die Launen und Stimmungen der City, im herbstlichen goldenen Abendsonnenschein, im giftigen Ostwind, im Frühlingswehen, wenn zum Lenzessingen das große Herz Londons rhythmisch zu pochen beginnt. Er zwingt in der Schlußnummer zum Bric-à-Brac dem Lebensrückblick eine optimistische Herrengesinnung auf. Meister sind wir der Tage, die da waren; Selbstverwirklicher wagen wir immer noch Sieg, uneingedenk der Ruhe des Jenseits. Er umhüllt sich mit der Sehnsucht nach der Tatenpracht fiktiver Kriege, die beim Sterben des Jahrhunderts in Südafrika Wirklichkeit wurden. So kann er in For England's Sake 1900 das Eigenartige tun und Blüten der frühen neunziger Jahre mit den Gelegenheitsgedichten des Krieges zusammenbinden. Dort verlangt der Mann der Straße lautrufend nach einer guten Sache, für die er kämpfen möchte. Hier erwacht in Canterburys heiligem Dome die Seele des siegreichen schwarzen Prinzen, um zum Klang der Trommeln und Hörner, der aus den Stadtkasernen herüberrauscht, in alle Winde hinauszureiten. Und wieder ist es der Feuerwille, der sich beim Kriegsgeschrei im Song of the Sword (1892) in das Schwert hineindenkt und dessen eigenes Lied anhebt. Das Schwert! Gott hat sein Bild auf die Erde gezeichnet, noch ehe der erste Mensch war, damit es seinem erwachenden Auge als des Allerhöchsten Wille entgegentrete.

Wie oft aber spricht in Henley die zarte, die keltische Seele! Schon früh modelt sie jene porzellanfeinen Metren, die in den siebziger Jahren von Frankreich herübergeholt wurden: Ballade und Villanelle. Hier durchbebt Sehnsucht die zarteste Form. Zunächst noch als Echo französischer Melodie in der schönen Toyokunifarbendruck-Ballade, wo er vorgeburtlich seine Geliebte in Japan erschaut oder in dem bekannten „Or ever the knightly years were gone", wo der Traumplatz sich zeitfern nach Babylon verschiebt oder in „When, in what other life",



Abb. 239. W. E. Henley. Nach der Büste von Rodin. (Aus Blaikie Murdoch, Memories of Swinburne.)

wo das alte „Schon gesehen" sich neue Töne ertastet. Aber wir fühlen, daß Henleys Seele das Echo verstärkt. Hier sehen wir plötzlich den Wirklichkeitsfanatiker in anderen Welten wandeln. Die Nacht wirft den Mantel des Geheimnisvollen und Geisterhaften über das reale London. Der öde Meeresstrand, an dem er steht, wird zum Grenzland zwischen Tod und Leben. Stimmen rufen von drüben, wie in dem schönen Where forlorn sunsets flare and fade. Er ergreift — in Rhymes and Rhythms XX — die Hand seiner Geliebten und zieht mit ihr, Geist und Geist, hinaus in die unendliche Einsamkeit. Zwischenhinein — wenn die Seele immer nur Tod kündet, wenn über ihm der Trauermarsch der Wolkenungeheuer vorüberschleicht — entringt sich der Verzweiflungsschrei „Leben, Leben!" seiner Kehle (Rhymes and Rhythms XVI). Aber die Geister winken aufs neue. Sein Kindchen wird ihm 1894 entrissen. Übers Grab herüber hört er aus der Ewigkeit sein herzzerreißendes „Komm!" (ebenda, Epilog).

Das ist der zweite Kreis der Henleyschen Dichtung. In der Willens- und in der Leidenswelt bewegt er sich. Über die beiden Bezirke geht er nie hinaus. Die höhere Weltanschauung fehlt ihm. Nur einmal versucht er, eine Whistlersche Dämmerungsstimmung an der Themse metaphysisch umzudeuten (Rhymes and Rhythms XIII). Sein Apparat erinnert gelegentlich an Swinburnes und Rossettis Gestaltenwelt. Zeit, Wandel, Tod treten auf. Neben ihnen kauern die menschengierige See, die Vielheit des Schweigens — the silences — und das „Es hätte sein können". Er liebäugelt auch mit den französischen Symbolisten und spielt uns im Präludium zu Hawthorn and Lavender mit großem Farbenorchester den Totenmarsch des Jahres auf. Die Partitur ist riesenhaft; denn auf ihrem Notenfeld finden auch Wind und Regen ihre Stimmen eingetragen

Auch in John Davidson (1857—1909) wirken zwei sich befeindende Seelenkräfte: weiches, keltisches, phantasievolles Sinnen und macht-, kampf- und gestaltungsfreudiges Wollen. Sein Feuerwille klammert sich vorübergehend an gewisse Systeme an, die noch in den siebziger Jahren Mode waren: Darwinismus und Materialismus. Der Glaube an das Reale, der Meredith freudig aufrichtet, wird für Davidson zu einer Besessenheit, zu einer geistigen Selbstverfolgung, die ihn schließlich in die Engen eines materialistischen Monismus treibt (siehe oben S. 339). Ihm unterstellt er all sein Fühlen und Denken, ihm opfert er sein Herrlichstes, seine Lyrik. Lange Zeit hält ihn Nietzsche gefangen, der ihn zwingt, einen stumpfen Willen an der Härte des Daseinkampfes scharf zu wetzen und siegestauglich zu machen. Dann überwindet er Nietzsches Herrschaft. Aber der Drang nach einer allgemeinen „Umwertung" ist ihm geblieben. Er läßt ihn erobernd gegen die Wirklichkeiten anstürmen. Sie aber sind



Abb. 240. Titelblatt zu Fleet Street Eclogues von Davidson (3. Auflage 1896).

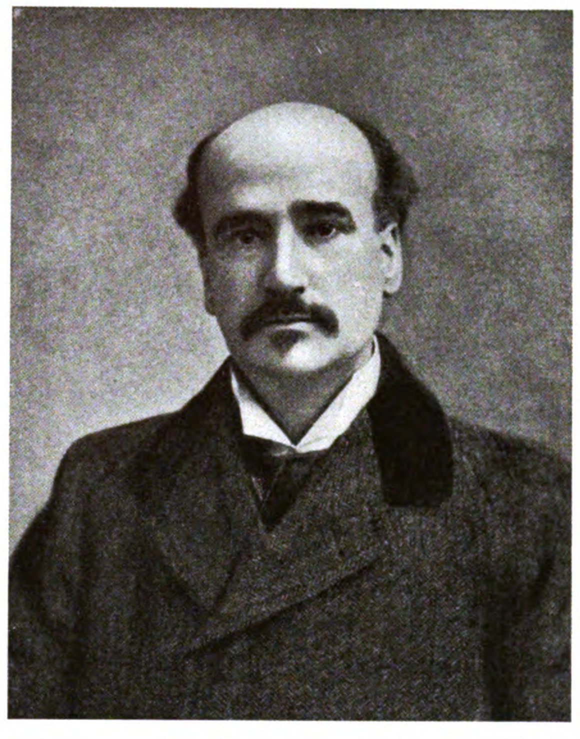


Abb. 241. John Davidson. Nach einer Photographie. (Aus „The Student" 1901.)

stärker als er. Stolz in sich selbst entwindet er sich ihrem Hohn durch den freiwilligen Tod. So ist sein Ende zu beurteilen nach einem Leben, das ein ewiger Kampf mit der Armut war. Lange Zeit war er Lehrer in seiner schottischen Heimat gewesen, zwischenhinein Kanzlist in einem Zwirngeschäft, schließlich seit 1889 Journalist und Schriftsteller in London, der die Seinigen kümmerlich ernährte. Am 23. März 1909 verließ er seine Wohnung in Penzance, wo er sich mit seiner Familie niedergelassen hatte. Er kehrte nicht mehr zurück. Ein halbes Jahr später fanden Fischer seine Leiche. Davidsons Philosophie erklärt uns nur den kleinsten Teil seiner Dichtung: die verworrenen „Testamente" (siehe oben S. 338) und die Gedichte Fleet Street and Other Poems 1909. Diese Gedichte verkörpern einen vorfuturistischen Futurismus, der aber wie das Zement, das er besingt, zu empfindungstoter Härte erstarrt ist. Nichts von der Verhaerenschen Einfühlung, die die wildhäßliche Stofflichkeit der Neuzeit in Feuerpracht entzündet. Mathematik und Wissenschaft blicken finster in die Kunst hinein und wiegen alles Geistige und Stoffliche auf gleicher Wage. In Snow verherrlicht Davidson die Kristallgesetze. Man halte daneben Francis Thompsons To a Snowflake, um zu erkennen, was ein sonnenhaftes Auge aus derselben Erscheinung herauszuholen weiß. Die Fleet Street Davidsons ist eine Meeresenge, durch die das ganze Cityleben sich hindurchdrängt. Früher war diese wogende Menschenflut und die Straße selber mit ihren Steinen ein großes Schweigen im ewigen Äther. Beide, Menschheit und toter Stoff, lagen gleich und ungeschieden nebeneinander in Weltallfernen. Ob wohl Mörtel und Ziegel zurückdenken an die Ringe des Saturns, ihre alten Gefährten im fern flimmernden Nebelflecken? Hier trübt — wie in The Crystal Palace und Railway Stations — der starre Blick nach dem Uratom Davidsons Weltsicht und



Abb. 242. Begleitseite von Beardsley zu Davidsons Plays (Scaramouch in Naxos 1894).
Die männliche Gestalt in der Mitte trägt die Züge des Sir Augustus Harris, Intendanten des Opernhauses in Covent Garden, die andere (vor der Stange) die Züge O. Wildes, beide Beardsleys Spottobjekte.

zerstört die alten lyrischen Harmonien. Er hält ihn auch gefesselt an einen übertriebenen Nationalismus, der ihn mit Henley und Kipling verbindet. England ist für ihn höchste Bewußtseinsform der Urmaterie, seine und seiner Dichter Stimme ihr höchstvollendeter Ausdruck. Deshalb kann der gegenwartschmähende Dichter immer wieder das Hohe Lied Britanniens, der Weltkönigin und des Angelsachsentums in stets neuen Tönen anstimmen (Merry England; Our Day — im Holidayband — und Song for the twenty-fourth of May — im Fleetstreetband). Das wirft nun auch Licht auf seine ursprüngliche poetische Sendung. Dichtung und im besonderen der Blankvers, ihre Endform, ist Stimme gewordene Materie, ist eine blinde Kraft ohne Führung, ist Wille zum Leben und Wille zur Macht (On Poetry, im Holidayband). Nietzsche in der Poetik! So spricht der Verfasser der „Testamente", der Davidson, der sich in ein starres System verrannt hat. Und doch ist diese Auffassung dichterischer Sendung keine geringe. Sie klingt uns schon aus seiner Frühlyrik entgegen. Setzen wir an die Stelle von Materie Weltseele oder Kosmos, so kommen wir dem Wesen von Davidsons Kunst viel näher. Denn kein anderer englischer Dichter an der Jahrhundertwende hat den Kosmos im eigenen Innern so stark empfunden wie er, keiner so laut wie er den Willen bekundet, Weltmusik zu spielen. Dieser Wille ist von Anfang an da. Er spricht naiv und ungehindert in seiner schlichten Naturdichtung, die sich, seinem Doppelwesen gemäß, bald der lauten, bald der leisen Instrumente bedient.

Seine Fleet Street Eclogues (First Series 1893, Second Series 1896) sind nicht, wie der Titel anzudeuten scheint, Londoner Lyrik. Fleet Street ist nur ein symbolischer Spielraum der Empfindungen und Gedanken, die drei oder vier Journalisten, sonderbare Käuze, in gemütlicher Stube an den großen Jahresfeiertagen, diesen herausgehobenen Momenten, untereinander spinnen. Ihre Phantasie wandert nicht hinaus auf die Straße der Zeitungen (Fleet Street), sie weilt auf sonnigen Gefilden und grünen Auen, in fernem Traum- und Seelenland. Von draußen dringen die Stadtgeräusche und der Glockenschlag von St. Paul gedämpft in die abgeschlossene Stille hinein, wo sie in Basils lauschiger Seelenkammer zart vergeistigt nachhallen. Am Neujahrstag fühlt er, daß die Straßenluft mit Schnee behangen und das Pflaster beteppicht ist. Wenn Basil — die keltische, zarte Seite in Davidsons Natur — spricht, dann leuchten farbige Fernen: Mittsommernachtwelten, in denen die Urkraft ihre Phantasieheimat gefunden hat, an Allerheiligen (in der zweiten Serie), öfters auch idyllische Zwischenmomente, die die grauen Dämmerungen eines Brian sonnenhell unterbrechen. Brian ist die Stimme des rauhen, aber auch klagenden Davidson.

Diese rauhere, gegen die Wirklichkeiten sich auflehnende Natur spricht in den kräftigen Rhythmen seiner volkstümlichen Ballads and Songs (1894) und New Ballads (1897). Hier finden wir das bekannte Thirty Bob a Week, die biedere Klage des Schlechtbezahlten — man denkt an Robert Thorne (siehe oben S. 294) —, ferner das zauberhafte „London", das den fließenden Farbenglanz des Stadtbildes in eine hochwandelnde Klangbewegung zwingt, die dem Pulsschlag der Welt gehorcht, das beliebte In Romney Marsh mit seinem rauschenden weltmusikartigen Schlußakkord und die packenden Lieder: Ballad of Nan, Ballad of Hell und Ballad of Heaven. Die Himmelballade ist die entkörperte Stimme des leidenden Dichters, dessen Genius sich über allen irdischen Schmerz emporschwingt, um im weiten Ewigkeitsdome drei Riesenorchester in Weltallstakten spielen zu lassen, zu der seine Hand jetzt die Partitur schreibt. Da sinken ihm nach der Vollendung des Werkes Frau und Kind tot an die Brust. Die rauhe Wirklichkeit schüttelt ihn, und er stirbt. Der Tod führt ihn ans hohe Himmelstor, wo er mit hinreißender Gewalt die Sphärenmusik das spielen hört, was sein göttlicher Geist soeben auf Erden ersann. In Holidays and other Poems 1906 ist ein sanfter Abstieg bemerkbar. Eine berechnete Wortkunst sucht ihre wohlgezielten Effekte mit Lautabwandlung, Kehrreim und Echospiel zu erreichen. Nicht ohne Erfolg! Klanghäufungen singen in St. Mark's Eve ein Blumenläuten, eine Vogel- und Elfenmusik, sanft wiegende Kurzzeilen in Laburnum and Lilac ein Farbenlied vor. Goldregen und Flieder im Vers- und Silbenglanz! Purpur und Weiß und Gelb im Ulmenschatten von St. James neben flackernden Kastanienkerzen! Mit ergreifender Wirkung wird die motorische Empfindung in den Versen des Runnable Stag hervorgezaubert, des schönsten Jagdliedes der englischen Literatur. Der fliehende Hirsch, dem dreihundert tüchtige Reiter in jäher Hast nachjagen, ist das Motiv, das von allen Lauten, Bildern und Gedanken in beschleunigtem Takt gelallt, „Stag" das Wort, das mit stets wachsender Bewegungsenergie durchfühlt wird, um kraftgeladen in den Kehrreim hineinzuhallen, dessen Echos unsere Phantasie in neuem Takte mit erneuter Wucht weiterhetzen. So jagen die Worte den Worten nach, bis der todmüde Hirsch beim nahenden Wogenschlag in verklärter Schau unter glitzernder Ozeandecke sein eigenes Grab erblickt. Da verlangsamen bei gleichbleibenden Worten die springenden Versfüße ihren Gang, von der besänftigenden Macht eines neuen Sinnes — ja, und des Mitleids! — berührt.

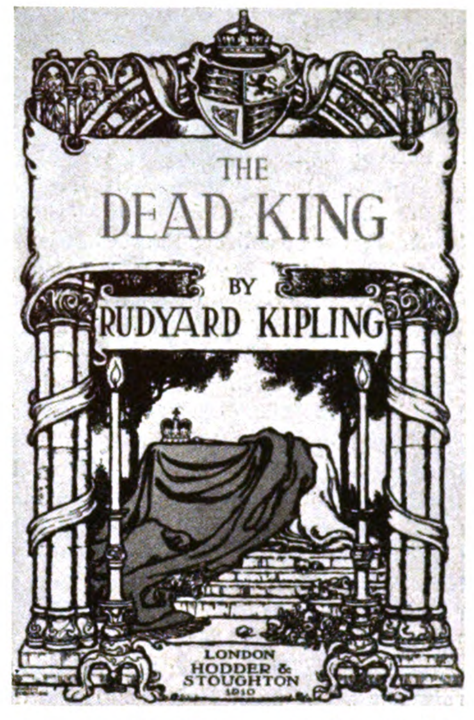


Abb. 243. Titelblatt zu Kiplings Gedicht auf den Tod Eduard VII.
(Aus Martindell, A Bibliography of the Works of Rudyard Kipling.)

Bei Davidson, diesem „welthaltigen" Dichter, stehen Schönheit und Kraft nicht in restlosem Einklang. Sein Fühlen und Wollen ist nicht immer Wort geworden. Er hat seine innere Sicht nur zum kleinern Teile aus der Dämmerung des Werdens ins Tageslicht der Vollendung hinüberretten können. Seine „Testamente" liegen im Dunkel der Nacht. Geöffnet! Wer vermag in ihnen ohne Licht zu lesen?

Bei Rudyard Kipling (über seine Prosa vergleiche oben S. 379) merken wir nichts von dem kosmischen Tiefblick eines Davidson, nichts von dem keltischen Spiritismus eines Henley. Denn Kipling ist nicht Denker, sondern nur Beobachter, nicht Ideenweltschaffer, sondern nur Weltimpressionist. Hauptsache ist ihm die Kraft, die er an Henleys Werken bewundert, die er rassenindividualistisch noch tiefer durchfühlt. Den imperialistischen Willensdrang der neunziger Jahre hat er sofort erkannt und in Gefühlslauten von balladischer Wucht vertont. So sind seine Sammlungen The Seven Seas 1896, seine Five Nations 1903 und nebenbei seine Departmental Ditties 1886 und seine bekannten Kasernenlieder — Barrack Room Ballads 1892 — entstanden. Davon haben wir oben gesprochen (S. 326). Die ganze Stufenleiter menschlicher Kraftschattierungen wird von ihm besungen. Die Kasernenlieder sind am volkstümlichsten; denn sie vermögen der niedrigsten Energieform Gestaltung zu geben. Sprachwirklich stammeln die Soldaten der Königin von ihren Träumen, ihrem Heimweh, ihrem Bier, ihren Freuden und Leiden, ihren Feuerproben, ihrem Heldentum und ihrer rauhen Stoik. Dieser in der Bibeleinsilbigkeit schlagende imperialistische Ton entquillt einem starken ethischen Empfinden. Die Bilder- und Gefühlswelt, die er in unserer Phantasieschau erweckt, steht da für eine Idee. Das macht seinen lebensprühenden Realismus zum Symbol. Die Idee heißt Pflicht oder Dienst. Sie verteidigt er mit der Glut des Glaubensfanatikers. Sie ist für ihn ein Fatalitätsprinzip. Deshalb liebt er die Söhne der Martha, die Wirklichkeiten schaffen, die in Indien des weißen Mannes Bürde tragen (vgl. das bekannte The White Man's Burden und „If" in Rewards and Fairies 1910). So wächst diese bibelklangliche Energiedichtung auf einem religiösen Boden, der aber eine so lebendige, reiche Blütenpracht sich selber entsprießen läßt, daß wir oft die ernste Ethik darüber vergessen. In den Gedichten, die seiner Prosa eingestreut sind, brechen die Motive der Erzählung in neue Gebilde um wie die harte Wirklichkeit des Tages in die leuchtenden Träume der Nacht. Später durchdringt Kiplings Patriotismus eine neue, eine intimere Wärme. Er hat das britische Weltreich gesehen, bevor er den engeren englischen Heimatwinkel — die bleichen Sussexdünen — liebgewann. Hier in Sussex verschiebt sich die Vision, und es erklingen neue Lieder. Im Schlußgedicht von The Recall (in An Habitation enforced) spricht die kleine rührende Stimme der Erde aus Tiefen der Wehmut; in Puck's Song aus Tiefen historischer Erinnerung. In Sussex, wo, zwei Stunden von London entfernt, die Hand der Zeit das Leben in altväterliche Harmonien zwingt!

Nicht ganz so volkstümlich wie Kiplings Lieder sind die Dichtungen des Henry John Newbolt (geboren 1862): Admirals All (1897) und Island Race 1898, im ganzen vierzig kurze Gesänge. Hier erreicht Newbolt seinen Höhepunkt. Seine späteren Versuche: The Sailing of the Longships 1902, Songs of Memory and Hope 1909, Poems New and Old 1912 entbehren der ursprünglichen Kraft. Newbolt singt frisch, männlich und warm im schwungvollen Balladenton, aber sein Imperialismus ist edler, feiner und historisch vernünftiger als die lauten Kraftgesänge des unbekränzten Poeta laureatus des Volkes.

L. DIE MYSTIKER UND TRÄUMER.

Seit den Tagen Crashaws, Vaughans und Trahernes hat die Mystik nie aufgehört, in der englischen Literatur ihre Stimme vernehmen zu lassen. Ergreifend spricht sie am Ende des 18. Jahrhunderts in William Blakes Dichtung, in tiefer religiöser Innigkeit in der mittelviktorianischen Zeit in Coventry Patmore und Christina Rossetti, in sinnlicher Färbung in der Wortkunst ihres Bruders Dante Gabriel. Die Achtzigerjahre machen sich die Mystik zum Zeitruf, den ein Dichter nach dem andern durch die Dezennien weitergibt: Alice Meynell, Francis Thompson, Laurence Housman, W. B. Yeats und die Sänger der keltischen Renaissance. Ihnen können wir Träumer wie Walter de la Mare und Harold Monro und einen phantastischen Grübler wie Lascelles Abercrombie zugesellen. Die überragenden Vertreter dieser Richtung sind Francis Thompson und die Iren.

Bei Alice Meynell, früher Miß Alice Christiana Thompson (1848—1923), fühlen wir Präraffaelitennähe. Sie gibt uns Wordsworths Weltallmystik, zarter und kleiner gemessen, zierlicher gezeichnet und farbenheller bemalt. Sie treibt ihr Fühlen und ihr Denken hinaus in die unendliche ewige Welt, aus deren Purpurweiten sie wieder vogelgleich zurückschweben in die Ruhekammer ihrer Seele. So erscheinen ihr — in At Night (Later Poems 1901) — die Erinnerungen an ein geliebtes Wesen wie aus der Ferne sich heranschwin-

gende weiße Vögel. Aber Alice Meynell ist auch Katholikin, die das Weltall in religiösem Glanze sieht und sich selber in ihrem Weltflug von den Blicken des Heilandes behütet weiß, der einst irdischen Boden betrat und heute noch Sterne durchwallt (vgl. Christ in the Universe). Überall das ätherisch Zarte. Ihr Geliebter wird — in To the Beloved (Preludes 1876) — als Schweigen zwischen zartgleitenden Wohllauten empfunden. Gelegentlich gibt sich diese alles vergeistigende Mystikerin dem bloßen Farbenentzücken hin wie in November Blue (Later Poems 1901), wo sie den Goldglanz der elektrischen Lampen dem Luftblau Hintergrund und Boden schenken läßt, auf dem es London feenhaft durchwandeln kann. Sie hat 1913 ihre gesammelten Gedichte — Collected Poems — veröffentlicht, die das Beste von dem enthalten, was vorher als Preludes 1876 und Later Poems 1901 erschienen war. 1917 folgten A Father of Women and other Poems und Hearts of Controversy.



Abb. 244. Mrs. Alice Meynell. Nach einer Zeichnung von John S. Sargent.
(Aus Bookman 1921.)

Auch Laurence Housman (geboren 1867) verrät Präraffaelitennachbarschaft. Denn dieser Zeichner, Maler und Dichter, der Bruder und geistige Gegenfüßler des A. E. Housman, ist ein taktfester Reimer, der durch präraffaelitisches Preziösentum und rossettische Gefühlsverkörperungen die mystische Verzückung zu fassen weiß. Und mystische Verzückung ist da. Seine Gedichte sind gesungene Träume. Blake, über den er 1893 eine Studie — The Writings of William Blake — geschrieben hat, ist der Begleiter dieses Gralritters auf seiner Sehnsuchtsfahrt durch das Dunkelreich der Seele (Green Arras 1896, Rue 1899, Spikenard 1898). In Mendicant Rhymes (1906) weht frischere Luft. Hier hat er versucht, sich der damals aufkommenden neurealistischen Richtung, in der sein Bruder sich hervortat, anzugleichen. Aber das ist eine vorübergehende Gebärde. In neuerer Zeit sind von ihm erschienen The Heart of Peace (1918), The Wheel (1919), The Death of Orpheus (1921). Laurence Housman ist weiteren Kreisen nicht durch seine Gedichte, sondern durch seine Romane bekannt geworden, unter denen die in gespreiztem Stil geschriebenen pathetischen „Liebesbriefe" — An Englishwoman's Love-letters 1900 — eine gewisse Berühmtheit erreicht haben.

Und nun zu Francis Thompson! Eine überempfindsame, katholisch gläubige Seele greift zur Armut wie zu einem Betäubungsmittel, das ihm Visionen verschaffen muß. Leben und Natur lösen sich ihm auf in die feierlich klingende, sinnenbezaubernde Pracht eines kirchlichen Ritus. Francis Thompson wurde am 18. Dezember 1859 zu Preston in Lancashire geboren als Sohn eines Arztes, der zur Zeit der Oxforder Bewegung zum römischen Katholizismus übergegangen war und seit 1869 in Ashton-under-Lyne seinen Beruf ausübte. Im Ushaw College in Durham empfing der wohl ursprünglich zum Priester bestimmte Francis einen gediegenen und streng religiösen Unterricht. Später änderte der Vater seine Pläne und schickte den Sohn zum Medizinstudieren nach Owen's College in Manchester. Hier versagte er bei allen Prüfungen. Streit mit dem Vater trieb den durch Krankheit Geschwächten aus dem Elternhause nach London. Die Irrfahrt des Lebens begann. Immer tiefer sank er hinunter in das Dunkel des Elends. Zuerst Ausläufer bei einer Buchhandlung, dann Streichhölzchenverkäufer an Straßenecken, schließlich Bettler, der des Nachts unter den Bogengängen des Coventry-Garden-Markts oder unter den Gewölben einer Themsebrücke seine feuchtkalte Schlafstelle aufsuchte und durch Narcotica seine Schmerzen betäubte. So vergingen fünf Jahre. Daneben



Abb. 245. Laurence Housmans Entwurf zu Begleitseite und Titelblatt seines Märchenbuches „The House of Joy" 1895. (Aus H. Jackson, The Eighteen Nineties.)

beschrieb er aufgelesene Papierfetzen mit seinen klangvollen Versen. Sie fanden den Weg zu dem Herausgeber der katholischen Zeitschrift Merry England, Wilfrid Meynell, der ihn ausfindig machte, ihn ins Krankenhaus und dann zu den Kapuzinern von Storrington in Sussex verbringen ließ. Hier genas er langsam. Der süße Frieden, der sich seiner bemächtigte, wurde zu Liedern, die er seinem Wohltäter und dessen Gattin, der bekannten Dichterin Alice Meynell, und deren Kindern, Monica und Sylvia, in Dankbarkeit zueignete: Poems 1893, Sister Songs 1895, New Poems 1897; dazu nach seinem Tode The Hound of Heaven 1908, Collected Poems 1913 und die dreibändige Gesamtausgabe desselben Jahres. Der Friede war aber nicht dauerhaft. Thompson glitt ins alte Londoner Leben mit seinen Opiumträumen zurück und starb am 13. November 1907.

Man hat Thompson den Crashaw der Neuzeit genannt, Crashaw mit seiner katholischen Mystik, seiner heißglühenden, alles Nachsinnen versengenden Ekstase. Aber Thompsons Mystik ist nicht reflexionsfreie Erdenferne, sie ist wie Vaughans religiöse Lyrik und Coventry Patmores häusliche Engelsverherrlichung deutende Erdenverklärung. Gleich den Dichtern der metaphysischen Schule, an deren Spitze Donne steht, stellt er alle irdische Weisheit unter das Zeichen seiner religiösen Empfindung. Doch wird auch diese Gegenüber- und Nebeneinanderstellung Thompsons Eigenwesen nicht gerecht. Seine Dichtung ist Unendlichkeitsbeben, ist allumfassende Eingeistung des Irdischen, ist Pantheismus, unter den leuchtenden Sinnbildern des katholischen Ritus gesehen. Deshalb ist die Poesie dieses Strenggläubigen innerlich wesensverwandt mit der Dichtung des großen weltallfühlenden „Atheisten". Was Thompson über Shelleys Kunst

sagt — und er hat sie tief durchfühlt und durchforscht — paßt ebensogut auf ihn selber. „Sein Spielzeug ist von der Art, wie Götter es ihren Kindern schenken. Das All ist sein Kasten. Er benetzt seine Finger mit der Tagesneige. Er ist goldbestaubt von seinen Purzelbäumen inmitten der Sterne. Er treibt seinen heitern Scherz mit dem Mond. Er hält die Meteore an ihren Nasenspitzen in seiner Hand. Er neckt den eingesperrten Donnerhund und lacht, wenn seine feurige Kette rasselt. Er tanzt ein und aus durch die Tore des Himmels. Auf dem Boden verzettelt liegt sein zerbrochener Tand. Er tummelt ausgelassen über die Gefilde des Äthers. Er jagt der rollenden Welt nach. Er gerät den Sonnenpferden zwischen die Hufe." (Essay on Shelley, Werke III, 18.) Man lese An Anthem of Earth. Was finden wir hier? Erdenanbetung, Hinausfühlen in ihre große Seele wie bei Shelley, Sinnenentzücken an ihrer Pracht wie bei Keats. Halten wir daneben die andern Naturgedichte, so erfährt dort das die Wirklichkeiten durchglühende Allfühlen eine mühelose Umkleidung in die farbenleuchtende Symbolik, die ganze Wissenschaft des neuzeitlichen Menschen eine glatte Umdeutung in die dogmatische Sicherheit der römischen Kirche. Keine schüchterne Ahnung, kein ungestilltes Sehnen, das dem Weltdunkel ein Geheimnis entreißen möchte, sondern die feste Gewißheit dessen, der da weiß: der Himmel ist da, Gott zieht vorüber. Die Sonne geht unter — Ode to the Setting Sun —, der Dichter jubelt ihrer Majestät ein Hosianna zu. Jung war sie, königlich und mächtig; jetzt steht sie im Alter einsam und verlassen. Die Sonne ist Gott, ihr blutroter Untergang der Opfertod Christi, dessen Gedächtnis jeden Abend am Himmelsrande gefeiert wird. Aufgang, Leben, Tod und wieder Auferstehung, der Wechselgang, den er in zwiefacher Deutung, als Evolutionist und als Katholik, sieht. Die Sonne geht auf — Orient Ode —, da klingt es wie feierliche Prozessionsmusik. Der Priester „Tag" schreitet in goldnem Gewande voran, hebt weihend die Sonnenhostie empor, um sie des Abends, da der Acolyt „Dämmerung" ihm die Stola abnimmt, in die glühende Monstranz des Westens zu legen. Ein Schneeflöcklein fällt nieder — To a Snowflake —, da ertönt sein gläubiges Stimmlein: Gott ist mein Schöpfer, der Wind, sein Hammer, und der Frost, sein Bildstecher, haben mich geformt. So breitet Thompson über alle irdischen Dinge die segnenden Hände seines dichterischen Priestertums aus und macht sie heilig. Schenkt aber auch umgekehrt dem christlichen Dogma die kosmische Weihe. Das Osterfest — From the Night of Forebeing — läßt an den Morgen der allerhöchsten Auferstehung denken, an die Wiedervereinigung der Erde mit dem Himmel, an die Hochzeit von Stoff und Geist. Das sagt Ostern, das singt der Lenz, das jauchzen alle Lebenskräfte.

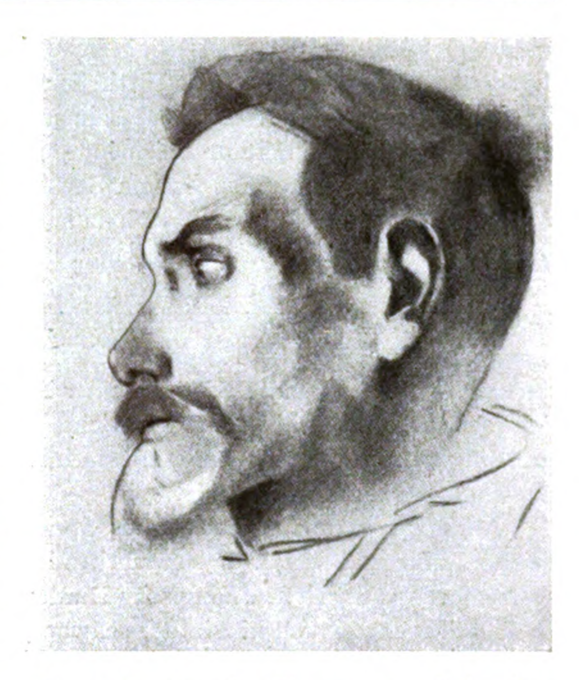


Abb. 246. Francis Thompson. Nach einer Zeichnung von Meville Lytton.
(Aus The Collected Works of F. Thompson.)

In dieser Verklärung des Gegenwärtigen — nicht der Vergangenheit, nach Präraffaelitenart — wallen und wogen — wie bei D. G. Rossetti — Sinnen und Seele ineinander. Was ist da noch Religion, wenn nicht menschlich übermenschliche, weltausfüllende Leidenschaft, die alle

andern Gefühle in sich verschlingt? Im Überschwang der Triebe hat eine Menschenseele gesündigt und flieht entsetzt vor der göttlichen Gnade in jäher Eile durch das unendliche All, jahrelang. Die Gnade aber verfolgt wie ein jagender Spürhund den Sterblichen unablässig, bis er erschöpft zusammensinkt und sich ihr und ihrer unwiderstehlichen Liebe ergibt. Das ist der Hound of Heaven. Was für ein Sausen, Keuchen und Beben, was für eine rasende Jagd von Lichtern und Bildern! Welch banges Rückwärtsblicken des Fliehenden! Das Erlebnis ist Sprache geworden. Die Verse jagen und beschleunigen ihre Hast von Strophe zu Strophe, bis schließlich im langsamen Ton die niedergeworfene Seele, nach Atem ringend, gelassen ihre Ergebung verkündet. Fliehender Hinausblick durch endlose irdische Baumgänge nach himmlischen Fernen, auch hier Thompsonsche Ewigkeitsschau auf diesseitigem Boden. Dieses hervorragende Gedicht zeigt die Vorteile seiner Kunst, die von einer an Keats gemahnenden Sinnlichkeit durchglühte Shelleysche Weltsicht, zeigt aber auch ihre Nachteile, die Swinburnesche Endlosigkeit, die Überladung mit latinisierenden Adjektiven, die alles mit Goldstaub bestreuende Präraffaelitenmanier.

Am reinsten klingt Thompsons Sprache in seinen Kindergedichten. Hier ist er ein zweiter William Blake, der dem sterbenden Jahrhundert ein neues Paradies erschließt. Ätherische Zartheit umfließt Thompsons Kinderwelt, etwas wie heiliges Staunen vor dem Allewigen. In sie fällt schmerzvoll hinein der schwarze Schatten seiner eigenen freudlosen Vergangenheit. Klein-„Daisy" gleitet an ihm vorbei und verschwindet mit der Sonne, die hinter den Sussexhügeln untergeht, Abschiedswehmut und Sehnen nach dem Verlorenen in seiner Seele zurücklassend. In Stimmung, Schritt und Ton die Wordsworthsche Sprachgebärde! Die kleine Monica Meynell gibt ihm — in The Poppy — auf seinem Gang an einem Kornfeld vorbei einen empfindlichen Purpurmohn zum ewigen Behalten. Da zerfließen ihm Kindesmiene, Naturpracht und eigene Wehmut zum Gesamtsymbol. In gelben Kornähren der sonnengerötete Schläfer des unerbittlichen Schnitters, der Zeit, harrend! Die Menschen und er, der Dichter! Kopfhängend schleicht er durch ihr Gewühl. Sie ernten Brot, er aber Träume, die er in ein lauschiges Reimwinkelchen hineinbettet, wo sie vor der „Zeit" sicher behütet sind. — Es kommt im Leben jedes Dichters der Augenblick, da er, stolz rückwärts blickend, sein exegi monumentum ausspricht. Wie luftig zart ist Thompsons Denkmal!

Von Meynell, Thompson und L. Housman ist es ein kurzer Weg zu den träumerischen Dichtern, die nicht gläubige zunftgemäße Mystiker sind, die aber gleich diesen in ihren liebsten Augenblicken die geheimnisvollsten Empfindungstiefen forschend und bewundernd durchschweben. Sie sind wunderlüstern und schönheitstrunken. Die sichtbare Erde ist für sie ein buntschimmernder Mantel, in den unser eigenes Sinnen und Träumen sich schmückend hüllt. Sie weihen das Reale durch ihr schönseelisches Priestertum. Ihr Ton klingt traumleise und weich. Wir finden ihn am reinsten bei Walter de la Mare und bei Harold Monro.

Walter de la Mare, am 25. April 1873 zu Charlton in Kent geboren und später in der Chorschule der St. Pauls Kathedrale erzogen, greift aus dem Lärm der Wirklichkeit isolierte, dem Zusammenhang entschlüpfte Töne — fremdartige Rufe und Widerhalle — heraus, macht sie zum Standort der Seele und umbaut sie mit den ihnen harmonisch angepaßten phantomzarten Umwelten. So erblüht ein lieblicher Garten. Das Sonnenlicht fällt weich und sanft durchs Gebüsch; mild, still und labend ist die Luft. Hier lebt das Wunder, aber nicht der Schrecken, das Lächeln, nicht das Lachen, die Zärtlichkeit, nicht die Leidenschaft. Sommerfadenartig, tagestraumleicht, blumenzart, luftig, duftig, lauschig und melodienweich ist de la Mares Märchenland, ein Stück Coleridgescher Romantik, aus den Stoffen Kubla Khans und

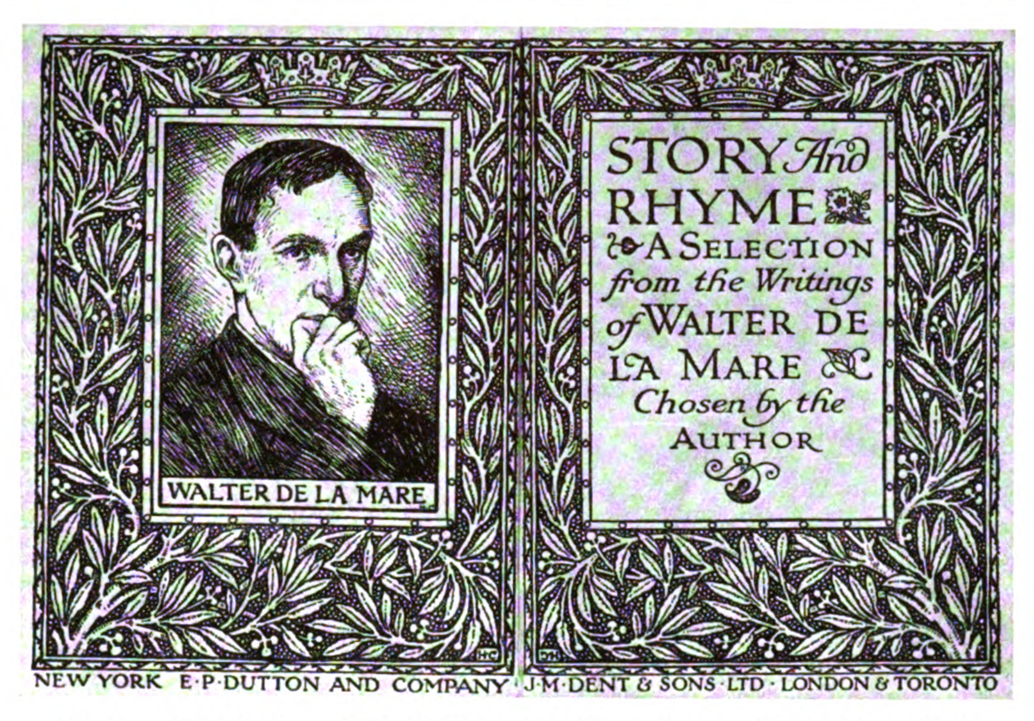


Abb. 247. Begleitseite und Titelblatt zu einer Blumenlese aus De La Mares Werken, Dent and Sons, London 1921.

der Christabel gewoben. Nicht vergeblich heißt das Buch, das ihn berühmt gemacht hat, „Die Lauscher" — The Listeners —, wo Schritte und Stimmen weich fallen, wo Menschen Geister und Töne Widerhalle sind und das Leben in leisem Gemurmel zergleitet. Das ist de la Mares Lieblingsluft, die er nach einer langen Periode dichterischer Versuche auf allen möglichen Gebieten bewußt zu weben weiß, in allen Tagesmomenten, im hellen Sonnenlicht ebenso gut wie im Grau der Dämmerung und im Silberglühen der Mondnacht — das uns in der Whistlersymphonie Silver aus Früchten, Feldmausaugen, Fischkiemen und Strom entgegenfunkelt —, bei blauem Mittagshimmel und bei purpurnem Abendrot. Eine vollendete, durch lange Übung erworbene Technik erweckt den Eindruck des leisen, raschen, ungezwungenen Spinnens. Die Ahnung des Übersinnlichen spricht beständig — vgl. The Witch — nicht grotesk laut und übertrieben wundersam, sondern in der Flüstersprache eines zarten Symbolismus. Dies zeigt sich besonders deutlich in The Listeners. Der alte Wunderapparat ist da: das große leere Haus in einsamem Walde, Mondschein und Schweigen und der fahrende Reiter, der an die Türe klopft und fragend ruft. Aber die Gefühlssprache, die die Phantome geheimnisvoll reden, ist real und modern. — Öfters auch meldet sich bei de la Mare die Melancholie und will sich ausdrücken. Aber verbleichende Silberspiegel und echoraunende Muschelschalen werfen sie weich und lieblich in unsere Sinne. Romantik! Aber eine Romantik, die dem 20. Jahrhundert angehört, das den Menschheitsgedanken als neuen Wertmesser an die Dinge legt. Deshalb ist de la Mare ein Meister der Kinderpsychologie — Peacock Pie, a Book of Rhymes —, ein Mitfühlender mit der hartwerkenden Menschheit und der dumpfleidenden Tierwelt. Nicht Browningsche Momentrufe haben hier in punktierten Linien Profile gezeichnet. Hier bewegt sich in ununterbrochenen Zügen der episch beschreibende Stift, schlicht und fest in Old Susan

und Old Ben, suggestiv gedrängt, vielleicht etwas preziös in den 13 Sonetten über Shakespearesche Gestalten, von denen das Mercutiobild das feinste ist.

Harold Monro (geboren 1879) schafft sich — wir haben dies schon bei Anlaß des Spiritismus (siehe oben 317—18) betont — eine für sich dastehende, bloß in ästhetischer Bedingung durchgeisterte Welt, entstanden aus dem Naturbild, das er in aller Schärfe und Genauigkeit faßt, aber sich selbst so nicht genügen lassen will. Zarte Seelenwesen durchschweben es als notwendiger Gegenwurf seines abenteuerlichen Gefühlserlebnisses. Der Band Children of Love (1914) liefert dazu ein prächtiges Beispiel: das schalkhafte Nymphenspiel in Overheard on a Saltmarsh, während das Titelgedicht — klein Jesus und Amor — ein wehmütig zartes, ewigkeitdurchdeutetes Kinderstückchen auf der zeitlosen Bühne der Symbolik spielen läßt. Monro ist aber nicht nur Träumer. In seiner frühen Sammlung Before Dawn 1911 erkennen wir in ihm den Erleuchtung Suchenden, welcher der Erde ihr Geistiges, dem Dasein seinen Sinn erlauschen möchte (Vgl. God, The Last Abbot, Don Juan in Hell). In seinen Versen zittert stets eine zartbesaitete Seele nach. Sie ist es, die verstört und bedrückt, im Jahre 1914 in einem der edelsten Kriegsgedichte die ängstliche Frage „Welchem Gott?" in den Weltlärm hinauswarf (The Poets Are Waiting). Zu rauh ist ihr diese Welt. Da sucht sie im Unbewußten Labsal und Ruhe, das Vergessenheitssehnen, das traurig leise aus einigen Nummern seines Bandes Real Property (1922) zu uns spricht.

LI. DIE KELTISCHE RENAISSANCE.

Die keltische Renaissance! Schweigen gebietend tritt sie in die lauten neunziger Jahre hinein. Der Lärm legt sich einen Augenblick, und die Zeit lauscht den Wunderklängen, die ihrer eigenen Sehnsucht eine Stimme gaben. Was kündet dieser lyrische und dramatische — auffallenderweise nie romanepische — Ton? Äußerlich das Irentum, die keltische Psyche. Aber das ist nur das Geisteszeichen, das Seelensymbol. Was in Wirklichkeit spricht, ist die neue Stimme der Zeit: Mystik und Theosophie. Denn die beiden Dichter, die das Ohr der Welt gefangen halten, die die Bewegung nicht politisch, nicht volkskundlich, nicht literarisch, wohl aber künstlerisch gezeugt haben, sind, der eine von ihnen: William Butler Yeats, Mystiker, der andere: George William Russell, dessen Federname A. E. ist, Theosoph. Der dritte Große allerdings, J. M. Synge, der das irische Drama neu schafft, ein Schüler des Yeats, ist Heimatkünstler im besten Sinne des Wortes (über ihn siehe Kap. 55). Es ist deshalb die neue Seelenkraft der Zeit, die Mystik, die das Irentum gestaltet, nicht etwa das Irentum, das sich der Mystik als Ausdrucksmittels bedient. In Yeats und A. E. ist das Keltentum zum Wort geworden, das, der großen englischen literarischen Überlieferung teilhaftig, von ihr schlechterdings nicht zu trennen ist. Denn was man — mit Recht oder mit Unrecht — als keltische Psyche oder keltische Phantasie bezeichnet, ist jahrhundertelang durch das englische Wort hindurchgewandert, hat sich ihm eingegeistet und eingelebt. Wir finden es in Shakespeare, in William Blake, in Coleridge, in Shelley, in Meredith, in D. G. Rossetti, der nur italienisches Blut in sich hatte. Wir haben es also mit einem Ausschnitt der englischen Literatur zu tun, mögen in ihn noch so viele anglo-irische Sprachelemente absichtlich oder unbewußt hineingetragen worden sein. Allerdings hat es sich so gefügt, daß um dieselbe Zeit nach jahrzehntelangen Anstrengungen einheimischer und fremder Gelehrter — man denke an die Veröffentlichungen der Irish Text Society — die Hebung der großen irischen Sagenschätze nahezu vollendet war. Hier lag der mystisch durchwirkte Stoff, der künstlerischen Gestaltung harrend.

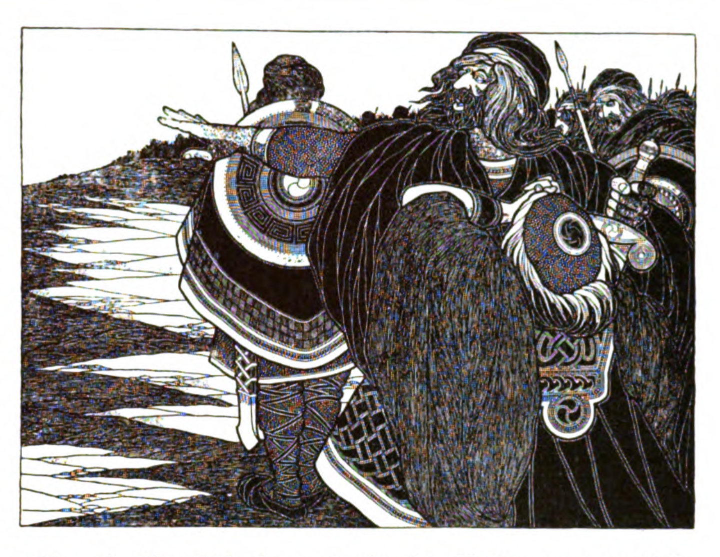


Abb. 248. Eine Episode aus der irischen Heldensage vom Viehraub zu Cooley: „Fergus richtet Worte des Zornes an Maev". Illustration von John P. Campbell zu einer neuenglischen Übertragung des „Táin bo Cooley" von Mary A. Hutton. (Aus Studio 48.)

Es hat sich ferner gefügt, daß um dieselbe Zeit eine mächtige irische Kulturbewegung einsetzte, die von einem besondern geistigen Mittelpunkte aus, der 1893 von Douglas Hyde gegründeten gälischen Liga, ihre vorwärtsdrängenden Stöße erhielt. Auch diese völkischen Gefühlskräfte sehnten sich nach Gestaltung.

Die Krönung der gelehrten und literarischen Anstrengungen ist die „irische Geschichte", die in den achtziger Jahren ein junger Rechtsanwalt, James Standish O'Grady, in zwei Teilen schuf: History of Ireland, Heroic Period 1878, Cuculain and his Contemporaries 1880. Dazu kam ein literarhistorischer Ergänzungsband: Early Bardic Literature 1879. Durch diese Bücher hat O'Grady die irisch-historischen Stoffe weiten Kreisen zugänglich gemacht. Aber damit nicht genug. Er hat sie zum Teil schon künstlerisch geformt, indem er sie in geläuterter Schönheit der Welt darbot und so ein phantasievolles Sagenbuch schuf, dem spätere Dichter Motive entnehmen konnten. Der erste Band erzählt die unendlich ausgesponnene Episode vom Viehraub von Coolney-Tāin bō Cuailgne, die sich um die Gestalt des irischen Siegfried, des CūChulainn, dreht, des Schwestersohnes des Ulster Königs Conchobor, der in seiner Halle die Helden des „roten Zweiges" um sich schart. Dem ganzen Heer der Königin Maeve (mittelirisch Medv) von Connaught, die den braunen Stier von Cuailgne erbeuten will, hält CūChulainn stand, bis er schließlich nach endlosen Kämpfen mit allen seinen Ulster Helden untergeht. Hier war auch die traurigschöne ursprünglich schottische Sage von Derdriu und Noisiu — dem irischen Julia- und Romeopaar — miteingeflochten. CūChulainn und Derdriu! Über sie zu singen ist bis auf den heutigen Tag die irische Dichtung nicht müde geworden. Dieser Sagenkreis von den Helden des roten Zweiges ist der keltischen Renaissance wichtiger als der spätere, der ossianische Zyklus mit dem großen Finn als Helden und Diarmuid und Grania als Liebespaar. Später hat O'Grady Teile seines Sagenbuches umgedichtet und weiter ausgesponnen: The Coming of Cuculain 1894, The Gates of the North 1901.

Während er versuchte, Substanz und Gehalt der altirischen Sagen seinem eigenen Volke wiederzuschenken, bemühte sich George Sigerson (geboren 1839), die metrische Eigenart, die pantheistische Sympathie und die Vergangenheitssehnsucht der gälischen Dichtung in die wirksamste Mitteilungsform, das Englische, hinüberzuretten. Schon 1860 hatte er 50 irische Gedichte aus der Gegend von Munster — Poets and Poetry of Munster 1860 —, von englischen metrischen Übersetzungen begleitet, in Buchform erscheinen lassen, um dann 1897 — in Bards of the Gael and Gall — den historischen Kreis viel weiter zu ziehen durch Wiedergabe von Liedern aller Epochen: Aus der Zeit CūChulainns, Finns, Ossians, des Christentums und der gälisch-nordischen Periode. In dieser Richtung hat auch Douglas Hyde (geboren 1860) gewirkt, der neben seinem irischen Märchenbuch — Leabhar Sgeuluigheachta 1889 — und seiner gelehrten irischen Literaturgeschichte — The Literary History of Ireland 1899 — gälische Volkslieder und Volksmärchen gesammelt und im Original, von englischen Übersetzungen begleitet, veröffentlicht hat: Beside the Fire 1890, Love Songs of Connacht 1893, Religious Songs of Connacht 1906. Das Neue bei Hyde war nicht so sehr die Bewahrung des ursprünglichen Gehalts, der gälischen Reim- und Silbenbehandlung, als vielmehr die Einkleidung in ein künstlerisch gesteigertes anglo-irisches Bauernidiom, das spätere Dichter wie J. M. Synge und Lady Gregory — die glänzende Legendenwiedererzählerin (Cuculain of Muirthemne 1902, Gods and Fighting Men 1904) — mit tiefer Wirkung in ähnlicher Weise verwendet haben.

So sehen wir, wie sich irische Sagenkunde und irisches Volksempfinden eine englische Stimme suchen, die aber die Klangvollendung immer noch nicht erreicht. Und doch schon so lange sucht! Thomas Moore (vgl. oben S. 108) hat, wenn das irische Herz ihm lauter pochte, den Ton getroffen in seltenen Momenten, James Mangan (1803—1849) einmal nur in seinem Dark Rosaleen, der prächtigen Paraphrase des alten Liedes Roisin Dubh. Samuel Ferguson aber (1810—1886), der Sagenkundige, der in Lays of the Western Gael 1867, in Poems 1880 und in dem Epos Congal 1872 die alten herrlichen Themen — den Fall der Söhne Uisnechs, Derdriu und CūChulainn — singt, ist wohl kräftig und frisch im Ton, aber noch unrein und unbeholfen wie sein früh verstorbener Zeitgenosse, der Sänger der historischen Balladen und Bauernlieder, Thomas Davis (1814—1845), der dazu noch ganz in der politischen Beengung steckenblieb. Sigerson und Hyde sind weitergediehen. Aber sie wandeln auf schmalen Pfaden, die nie über die Heimatpoesie hinaus in die Weltdichtung geführt hätten. Verfolgte doch gerade Hyde, der Präsident der gälischen Liga, Ziele, die den Bestrebungen der 1892 gegründeten Irish Literary Society in London und der Irish National Literary Society in Dublin zuwiderliefen. Statt der englischen Sprache das Keltentum noch tiefer einzueignen, wie es die Dichter erstrebten, wollte er nur noch das Gälische als den reinen Ausdruck der Volksseele sprechen lassen und sich des Englischen auch in der poetischen Form nur zu Propagandazwecken bedienen. Tritt aber die irische Poesie aus der angelsächsischen Sprachgemeinschaft aus — und die neueste Entwicklung läßt dies befürchten —, dann mögen ihr aus den lebendigen keltischen Volksidiomen und aus dem altertümlichen mittelirischen Epos immer noch Kräfte zufließen, es versiegen ihr aber jene Ströme von Geistesblut, die einer Dichtung Weltgehalt zu geben vermögen und die schon seit Jahrhunderten allen denkbaren Ausdrucksmöglichkeiten Sinn und Schall gespendet haben. Englisch oder Gälisch, das ist die Frage.

Zu Beginn der Bewegung klammert sich die irische Dichterseele noch mit aller Innigkeit an das englische Wort an, das sie mit ihrem eigenen Wesen durchglüht und durchklingt. Davon zeugt das Bändchen, das 1888 unter dem Titel Poems of Young Ireland herauskam. Hier hatten alte und junge Sänger und Sängerinnen — Douglas Hyde, Katherine Tynan, Rose Kavanagh, der Literarkritiker T. W. Rolleston und der feinsinnige Shelleybiograph John Todhunter — irische Sagen und Märchen zu kurzen Liedern vertont. Hier war von einer politischen Absicht nichts zu verspüren. Diese Dichter weilten im Traumreich der Volksseele. Am deutlichsten war das bemerkbar in den Beiträgen des jungen Yeats, der dieser schon begründeten, aber noch rein örtlichen Kunst den Weltklang geben sollte.

Auch William Butler Yeats (geboren 1865) waren irische Heimatschau, irisches Leben, irisches Wollen, irisches Sehnen, irisches Vergangenheitsgefühl eingeboren und eingediehen. Weil er das alles nicht bloß sah und fühlte, sondern selber war und weste, konnte er wie kein anderer das Keltentum ins Wort bannen. Seine Dichtung ist deshalb äußerlich auch Heimatkunst. Aber Yeats ist darüber hinausgegangen. Er hat Irland zum Symbol, zum zentralen Gleichnis seines mystischen Erlebens und eben dadurch seine Dichtung welthaltig gemacht. Noch reine Heimatkunst sind The Wanderings of Oisin, and other Poems 1889 und die Gedichtsammlung The Countess Cathleen 1892. (Die Titel hat er später immer wieder geändert.) Sie waren entstanden nach ziellosem Tasten in der Shelleyschen und präraffaelitischen Manier, von der auch seiner späteren Dichtung noch Spuren anhaften. Ossians Wanderungen stützen sich auf die mittelirischen Zwiegespräche, in denen der alte Sänger dem hl. Patricius klagt, wie die Prinzessin Niam ihn einst geliebt und ins Land der ewigen Jugend entführt habe, bis er jetzt, nach dreihundert Jahren, gebeugt vom Alter, zurückgekehrt sei, um unter Patricius ein christliches Irland zu finden, das seine alten Helden und Götter vergessen habe. In Keatsscher Pracht läßt Yeats, dessen ganze Sympathie dem irischen Heidentum gilt, das Feenland leuchten. Eine weiße Rose glänzt der Mond im bleichen Westen. Wolken scharen sich um die blutrote Sonne, Muscheln träumen in ewigem Schweigen von ihrem eigenen Blau und Gold. Vögel blicken hinab auf ihre Schatten in der Flut und künden den Purpurtiefen ihren Stolz. In derselben Sammlung finden wir alte Überlieferungen verwertende Balladen des

schlichten Gegenwartlebens: The Ballad of Father O'Hart, The Ballad of Moll Magee, die in dem Kathleenband weitergepflegt werden. Die beste ihrer aller ist The Ballad of Father Gilligan. Hier — und in den unbedeutenden Fergus and the Druid und The Death of Cuculain — wandert Yeats in den Grenzen der einheimischen literarischen Überlieferung. Aber die Perlen der Lyrik, die er über beide Bände zerstreut, spiegeln schon von Anfang an den tiefsten Feuerglanz der Mystik. Aus dieser Seelenlage heraus läßt er in dem Song of the Happy Shepherd den Hirten singen: Lerne nicht von der Wissenschaft, lausche der echobergenden Muschel. Träume! Denn schön glänzt der Mohn auf der Stirn. Träume! Denn auch hier liegt Wahrheit. Diese Traumsicht leuchtet weißer und heller im zweiten Bande, in dem äußerlich so schlichten Liede When you are old, wo es heißt: Denke daran, wenn du alt bist und am Feuer nickst und träumst, wie die Liebe auf die Berge floh und ihr Gesicht in den Sternen verhüllte. Hinausflug der zeitlichen Wehmut und des zeitlichen Sehnens in die lichternden Scheine der Natur, um in ihnen sich aufzulösen und mit ihnen eins und ewig zu werden. So singen zwei Liebende — in The White Birds —: Wären wir weiße Vögel, dann stürbe Kummer. Zum Symbol erstarrt finden wir die Erscheinung in The Two Trees, dem schönsten mystischen Gedicht, das Yeats je geschrieben, Versinnbildlichung der beiden Seelenkräfte, des Guten und des Bösen, in dem sephirotischen und dem dämonischen Baume, die in unserm Herzen blühen. Demgegenüber wird in The Madness of King Goll eine sagenhafte Geisteslage in die Glühhitze mystischer Jenseitsschau hinaufgehoben, in dieser Geschichte vom König, der in seinem Wahnsinn die Stimmen der Weltgeister vernimmt.



Abb. 249. Lady Gregory. Nach einer Photographie.
(Aus Lady Gregory, Our Irish Theatre, London 1914.)

Wir sehen, Yeats hat uns schon hier seine Seelenheimat verraten. Die nächsten sieben Jahre arbeitete er an seinen Dramen, an seiner großen Blake-Ausgabe, die er mit Ellis zusammen besorgte, und an seinen mystischen Schriften, die seine ästhetische Weltanschauung kritisch begründen und auf seine übertrieben symbolischen Gedichte The Wind among the Reeds 1899 vorbereiten: The Celtic Twilight 1893, The Secret Rose 1897, The Tables of the Law 1897. Ihnen folgten 1903 Ideas of Good and Evil, die zu seiner ganzen Dichtung den Kommentar bilden.

Yeats war von Anfang an Mystiker und Visionär. Er verlebte einen großen Teil seiner Jugend bei seinen Großeltern in der Grafschaft Sligo, deren Bauern sich von übersinnlichen Mächten und von Zauberei umgeben glaubten. An diesem Glauben, den er in Blakes prophetischen Büchern bestätigt fand, hat er sich aufgerichtet. Später kam er in Paris (1890) in Berührung mit einem wandernden Rosenkreuzritter, Le Sar Peladan, der ihn in die Geheimnisse der Magie einführte. So ist er mit einer fertigen Seele in den Marsch der Dinge in Irland



Abb. 250. William Butler Yeats. Nach einer Photographie. (Aus Bookman 1923.)

hineingetreten, dessen Sagen er nicht nur dichterisch wiedergeben, sondern mystisch umdichten mußte. Lesen wir die Darstellung seiner Weltsicht — in Ideas of Good and Evil —, so werden wir auf Schritt und Tritt an Blake erinnert. Wir sind ein Teil des allgemeinen ewigen Gedächtnisses, dessen wir in hehren Augenblicken in vollem Ausmaße bewußt werden. In ihm wohnen die ewigen Stimmungen, die auf ihren Wanderungen in unserm Geiste Emotionen als Fußspuren hinterlassen, die Götter und Engel eines ältern Glaubens, die eigentlichen Herrscher der Welt und Lenker des Menschenschicksals. In ihm ruhen die dinglichen Urbilder, nach deren Formen die Erscheinungen der sichtbaren Welt gestaltet sind, die Symbole, die wir gedanklich mit den großen Menschen, den hohen Leidenschaften und Ruhmestaten der Zeit verbinden. Diese Symbole verwendet Yeats als Ausdrucksmittel seiner Kunst. Sie sind für ihn die Künder ewig bleibender Entsprechungen in den beiden Weltordnungen des Sichtbaren und des Unsichtbaren. Jedes irdische Ding, jede Farbe, jeder Ton, jede Bewegung kann für ihn zu einem höheren, von den Geistesessenzen der Ewigkeit durchklärten Zeichen werden, das, aus der räumlichen und zeitlichen Beengung über Leben und Tod hinausgehoben, als zarte Seelenblume unter einem andern, einem jenseitigen Himmel emporblüht. Wo vollzieht sich in uns diese Hinaufläuterung des Irdischen ins Symbolische? In der Imagination! In sie hinein wirft in weihevollen Momenten der Allgemeingeist die von Ewigkeitsstimmungen durchseelten Urbilder, die der Künstler und Dichter aller Welt sichtbar machen kann. Der wahre Dichter ist deshalb nicht Realist, auch nicht — wie Matthew Arnold es forderte — Lebenskritiker, sondern Lebensdeuter, Weltoffenbarer und Geisterbeschwörer. Abgekehrt vom Lärm des Alltags, hält er seine Sinne den flimmernden Lichtern der Ewigkeit offen, stets bereit, Zeichen und Sendungen von dorther zu empfangen. In diesem mystischen Sinne hat Yeats sein Irland, wo der Bauer jeden Wald und jeden Hügel von geheimnisvollen Gegenwarten durchschwebt sieht, umgedeutet und seine Sagenstoffe, seinen Volksglauben, ja selbst die bloßen Namen der Dinge, Helden und Geister zu höheren Zeichen gemacht. So sind seine symbolischen Gedichte The Wind among the Reeds (1899) zu verstehen. Die Gestalten seiner „Geheimrose": Aedh, Hanrahan, Michael Robartes, wandeln in die Dichtung hinüber und werden wie alles andere, wie Wald, Wind und Wasser, Blatt und Blume, Sonne und Mond, zu Symbolen. So ist der Wind, den die Geister durchhuschen, das Sinnbild unbestimmter Wünsche und Hoffnungen. Am Lebensbaum, der Hasel, blüht die mystische Rose, ihre Früchte sind die Sterne. Gewisse Nummern sind ohne Kommentar kaum verständlich und grenzen — wie das oft angefeindete „Mongan laments the Change" usw. — durch ihre Übersinnbildlichung ans Lächerliche. Andere aber schaffen durch Eigenklang und -farbe des Wort- und Symbolleibes einen sich selbst genügenden ästhetischen Wert, unabhängig von der

verhüllten Idee. Man braucht nicht zu wissen, daß die „Sidhe“ die alles durchgeisternden Elfen und Feen sind, zum Geschlecht der Tuatha Dee Danann gehörig, die, wenn sie im Winde vorbeisausen, die Menschen durch ihre Lockrufe verwirren, man fühlt doch im Eingangsgedicht Geisternähe und Geisterstürmen, das Kommen des wilden Heeres. „Das Heer reitet von Kocknarea und über das Grab der Clooth-na-bare. Caolte schüttelt sein brennendes Haar und Niamh ruft: Fort, fort.“ Den Gedanken von der stets fliehenden sinnlichen Liebe, die neben der göttlichen vergänglich ist, kann man in dem Song of Wandering Aengus aus den Sinnen verlieren; es bleibt der Gold- und Silberglanz und der reine Glockenton der Fabel, die erzählt, wie der irische Liebesdämon Aengus sich am Strome eine Haselrute schneidet und mit einer Beere an der Angel eine Silberforelle fängt, die er zu einem weiß schimmernden, Aengus rufenden Mädchen mit Apfelblüten im Haar werden und dann in der Luft plötzlich verschwinden sieht. Nun sucht er sie ewig in allen Fernen, wo er die Silberäpfel des Mondes und die Goldfrüchte der Sonne herunterreißt.



Abb. 251. George Russell. Nach einer Zeichnung von Willy Rothenstein. (Aus Rothenstein, Twenty-Four Portraits.)

Diese übertriebene Symbolik wird von Yeats allmählich überwunden: The Seven Woods 1903, The Green Helmet and other Poems 1910, Responsibilities 1914, The Wild Swans at Coole 1919 und Michael Robartes 1921, die man jetzt bequem zusammengefaßt findet in dem Buch Later Poems 1922. Zum Symbol gesellt sich die Wirklichkeit, die ein hellerer Ton umschreibt. Doch klingt die Melodie dieses reiferen Yeats auch dann am schönsten, wenn sie filmige Bilder umhauchen darf: Gegenwartsausblicke, Jugendspiegelungen, Landschaftsstimmungen, Traumbrüten, irischen Bauern-'Yarn', Bettlervisionen, Narrenweisheiten, Sagenwiderhall. Die Momentgrenzen zerfließen in einer vibrierenden Immer- und Überallempfindung. Träume bleiben Welten, die Dämonen leuchtend durcheilen, das All ein großes Zeichengeheimnis. Immer noch sieht sich der Dichter veranlaßt, das Werden seiner Seele in langen Prosakommentaren zu deuten (The Trembling of the Veil 1922, Early Memories 1923). Aber die Sprache hat sich geläutert und der von der Mythologie eingeengte Gesichtskreis geweitet. Und Yeats weiß das.

In dem Bilde The Coat — in Responsibilities — nimmt er Abschied von der irischen Mythologie. Den reichbestickten „Rock“, den er gewirkt, haben Narren ihm abgerissen und tragen ihn selber. Er läßt sie gewähren und zieht es vor, nackt zu wandeln. In der Tat sind andere gekommen und haben ihm den neuen Ton abgelauscht. Am reinsten wohl die von ihm geschätzte Nora Hopper mit ihren Ballads in Prose 1894 — darinnen das schöne Gedicht The King of Ireland's Son — und ihren Liedern Under Quicken Boughs 1896, Songs of the Morning 1900, Aquamarines 1902 — und Moira O'Neill, deren Songs of the Glen of Antrim 1902 dem Ulsterbauer eine Stimme gaben. Die „Narren“ kamen später.



Abb. 252. Die Sidhe (Geisterreiter). Nach dem Gemälde von John Duncan. (Aus Studio 1920.)

Wir haben in Kapitel 33 (Seite 315) feststellen können, wie die theosophische Bewegung in England und dann in Irland Fuß gefaßt hat, wo 1886 in Dublin eine Loge der Theosophical Society gegründet wurde, die sich nachher den Namen Universal Brotherhood beigelegt hat. Diese neue Form der Mystik hat sofort eine kleinere Schar irischer Dichter in ihren Bann gezogen, unter ihnen die zweite große Gestalt der irischen Renaisannce, George William Russell (geboren 1867), der seine Beiträge mit den beiden Buchstaben A. E. zu unterzeichnen pflegte.

A. E. ist kein Vielschreiber. Seine gesammelten Werke — Collected Poems 1913 — machen einen bescheidenen Band aus, der fast alles enthält, was er bis dorthin veröffentlicht hatte: Homeward, Songs by the Way 1894, The Earth Breath and other Poems 1897, Nuts of Knowledge 1903, The Divine Vision 1904, By Still Waters 1906. Während des Krieges sind neu hinzugekommen: Gods of War and other Poems 1915, Salutation, a Poem on the Irish Rebellion of 1916 (1917). A. E. gibt uns noch eindrücklicher als Yeats die persönliche Himmelsschau des Mystikers, frei von jeder ästhetischen Korrektur. „Ich weiß, daß ich ein Geist bin und daß ich in alter Zeit auszog vom vorväterlichen Selbst, Aufgaben zu vollbringen, die noch nicht gelöst sind. Von Heimweh geplagt, habe ich unterwegs diese Lieder geschrieben.“ In der Abenddämmerung kommen diesem Kind der orientalischen Heimatburg Visionen, die fast alle auf denselben Ton eingestellt sind: filmige Täler, Zwielichtgefilde. A. E.s Landschaften — sagt George Moore — sind Corotgemälde in Versen. Dem Dichter selber waren sie mehr als das. Sie waren für ihn Farben- und Tonschwingungen seiner eigenen Seele, symbolische Scheine seines Glaubens, dessen mythische Wesen ungezwungen in diese fast umrißlos hingehauchte Welt hineinschweben, um dem dichterischen Erlebnis die wahrheitgemäße Vollendung zu geben. Ein gutes Beispiel ist das schöne Carrowmore. Wo die Abenddämmerung ihre Purpurflügel entfaltet durch irisches Torfland ein einsamer Weg nach dem See! So flimmert das Anfangsbild, aber der Weg führt ins Reich der „Weltmeister“, ins Land der Geister. Am Seeufer träumt der Schläfer. Eine silberweiße Hand spielt in seinem Haar, Sonnenlichtfüße umtanzen ihn, rote Feuerlippen locken ihn flüsternd fort. Die Bergtore öffnen sich weit dem Blick ins regenbogenprächtige Jugendland. So winken und rufen diesem Dichter durch das purpurdurchglühte Dämmerungssilber die

Geister, in die hinein seine Seele weltallfühlend sich verflüchtigt. Ich- und Gottwerdung der Erde! Merediths sonniger Erdenglaube in mystische Purpurtiefen versenkt! (Man vergleiche The Joy of Earth, The Earth Breath, The Earth Spirit, The Virgin Mother). So wird selbst der Boden unter seinen Füßen, sein irdisches Irland, heilig, ein Stück der allgemeinen Göttlichkeit, und die Helden, die auf ihm wandeln, werden geistige, in morgenländischer Seelengewandung einherschreitende Wesen. Zum Unterschied von Yeats bleiben A. E.'s Naturerscheinungen schöne Gegenwarten. Sie verwandeln sich nie in Geheimzeichen mit prunkendem Ornament. Seinen anapaestischen Lautwogen aber fehlt die gefällige Bewegung, die Yeats seinen Versen zu geben weiß.



Abb. 253. „Deirdre". Nach dem Gemälde von John Duncan. (Aus Studio 1920.)

Auch A. E. hat Schule gemacht. Schon 1904 erschien ein Bändchen New Songs, in dem sich eine kleinere Gruppe seiner Anhänger ihren Landsleuten als neue Sänger vorstellten: Padraic Colum, Thomas Keohler, Alice Milligan, Susan Mitchell, Seumas O'Sullivan, George Roberts, Ella Young. Unter den Allerjüngsten trifft wohl Darrell Figgis den Ton des Meisters am getreuesten. Im vergangenen Jahrzehnt ist ein ganzer Zug von jüngern Dichtern aufmarschiert, so daß an ein Namennennen nicht mehr zu denken ist. Vier Sänger verdienen besondere Erwähnung: O'Sullivan, Colum, Stephens und Campbell.

Seumas O'Sullivan läßt uns fühlen, wie die zarten Töne der Allgemeinseele in der irischen Landschaft tausendfach nachschwingen: Silbergrau, Dämmerungsrufen und Seufzen in Haselstauden und Binsen, A. E.'s romantische Stilgebärde. Sein schönstes Gedicht ist The Twilight People, das, ursprünglich in New Songs erschienen, 1905 als Führer und Namengeber einer neuen Sammlung voranschreitet. Später folgen Verses Sacred and Profane 1908, The Earth Lover 1909, Poems 1912, An Epilogue to the Praise of Aengus 1914, The Rosses 1918. In the Earth Lover faßt er neue Themen an. Er singt von den Städten. O'Sullivan verfügt über eine an Henri de Régnier erinnernde Virtuosität, die seinem Meister versagt ist. Padraic Colum entschürzt in seinen Sämannsgedichten — Wild Earth 1909, Fortsetzung dazu 1916 — den Knäuel engster Beziehungen zwischen Erde, Pflug, Tier des Feldes und Mensch und durchhaucht seine Verse mit frischer Erdennähe. Das Zarte kommt bei ihm auch zur Sprache in dem allerliebsten Wiegenlied mit seiner kindlich freundlichen Himmelsschau.

In den Insurrections (1909) des James Stephens fehlen die gangbaren irischen Symbole; denn dieser Dichter bekümmert sich nicht um Folklore und Mystik, sondern nur um das Stadtleben, das er ins Zwitterlicht des Ernsten und grotesk Phantastischen taucht. In the Hill of Vision 1912 begrüßt er schalkhaft lächelnd die alten Alben und Feen. Aber er hütet sich, irische Sagenerinnerung zu entweihen. Das beweist sein schwermutsvolles Liedchen auf Deirdre. Seine Songs from the Clay 1915 geben schon das Zeichen zum langsamen Abstieg. (Seitdem sind noch erschienen: Green Branches 1916, Reincarnations 1918). — In The Rushlight (1906) hat der Ulsterer Joseph Campbell (Seosamh Maccathmhaoil) der schlichten Menschheit seiner engsten Heimat eine Stimme gegeben. Sein Gilly of Christ — 1907 wieder als Namengeber eines neuen Bandes auftretend — fehlt in keiner Blumenlese anglo-irischer Lyrik. The Mountainy Singer 1909, Irishry 1914, dieser Aufmarsch von Typen aller irischen Gegenden, und Earth of

Cualann 1917 bringen sein Bestes. Das „alte Gesicht" (The Old Woman — in Irishry) ist ein Klangbild, das man nicht so leicht vergißt, schwebt es doch wie zartreiner Marienliedton des 15. Jahrhunderts zu uns herüber.

Der anglo-irische Meisterton! Künstlerseelen haben ihn geweckt. Nun klingt er hinaus und widerhallt hundertfach in kleinern Geistern. Oft ergreifend schön wie in dem Heimatlied — My Mother — des früh verstorbenen Francis Ledwidge, wo das überindividuelle Leid von Jahrhunderten nachzittert. Aber dieser Ton wird sich bald erschöpfen wie die ganze Bewegung, die jetzt schon zu ebben beginnt.

Wir dürfen die irische Renaissance nicht verlassen, ohne zweier Dichter zu gedenken, von denen der eine aus der Ferne den Meisterton erlauscht und ihn aus eigenem keltischen Empfinden heraus für sich weitergestaltet, um später engere persönliche Beziehungen zu Yeats und seiner Schule zu gewinnen, während der andere der Bewegung eine Zeitlang teilnahmslos zuschaut, dann fest in sie hineintritt, um sie schließlich in skeptischer Gebärde wieder zu verlassen: William Sharp und George Moore.

Fiona Macleod! Unter dieser weiblichen Maske entzog sich William Sharp (1856 bis 1905) lange Zeit in rätselhafter Weise der Bekanntschaft seiner Landsleute. Um die Jahrhundertwende hatte der Name zauberhaften Klang. Heute ist er besten Falles nur noch ein Symbol für reizvolles vergangenes literarisches Doppelgängertum. Nachdem sich Sharp in Abwandlungen der Keatsschen und der präraffaelitischen Manier ergangen hatte, erstaunte er in den neunziger Jahren als Fiona Mcleod die Welt mit dem Neuklang seiner keltischen Phantasien (Pharais, A Romance of the Isles 1894; The Sin-Eater and other Tales 1895, The Mountain Lovers 1895, im ganzen etwa 10 Stücke). Sharp, als Tiefländer des Gälischen ursprünglich unkundig, hatte es sich in kürzester Zeit vollständig zu eigen gemacht und war mit dessen Hilfe in die dunkelsten Schächte des westschottischen Hochländertums hinabgedrungen, dessen Seele er — wahrscheinlich durch ein theosophisches Medium hindurch — in seinen Prosaromanzen singen läßt. Der Ton erinnert an Yeats, an Russell und an die französischen Symbolisten — denn auch Sharp glaubte an mystische Wortklangwerte. In kleinen Dosen genossen, wirkt eine Fiona-Macleod-Rhapsodie mit ihren die Landschaft durchglitzernden Farben- und Lichtströmen entzückend auf den Leser. Die Sonnenflut — in the Mountain Lovers — ergießt sich murmelnd in goldenen Wogen auf Alans Gestalt, auf die Föhrengipfel und durch alle Laubritzen. Da erbeben die Blätter und kräuseln sich himmelwärts. Der Weltpuls pocht schneller. Die grüne Erde seufzt. Aber derartige Lichtekstasen wirken in der Epik bald ermüdend und übersättigend. Dazu sind die Charakterschöpfung und die Handlungsführung schwach. Von allen Gestalten — den Liebenden, Alan und Sorcha, trotz elterlicher Clanfeindschaft einander treu ergeben, dem im Gewittersturm wie König Lear auf der Heide tobenden blinden alten Torcal, dem verkrüppelten Zwerg Nial, dem Findelkind ohne Seele — ist kaum eine lebenswahr. Am ehesten noch die kleine Oona, ganz Natur und Freude.

George Moore hat sich zum Chronisten der irischen Renaissance gemacht, deren realen Boden er 1903 in The Untilled Field (siehe oben S. 369) geschildert, deren Werden — und wie er wohl meint auch Sterben — er uns in Hail and Farewell erzählt hat. Und zwar in drei Etappen, deren jeder ein Band und eine bestimmte Mooresche Attitüde der Bewegung gegenüber — sie hat ihn, den Katholiken, sonderbarerweise zum Protestanten gemacht, als er am kräftigsten mittat — entspricht: Ave 1911, Salve 1912, Vale 1914. George Moore plaudert ewig nur von sich selber und der Geistesluft, die ihn umgibt, im dekadent impressionistischen Ton des blasierten Überkünstlers. Prophetentum und Zynismus wechseln ab. Moore verzieht kaum

eine Miene. Freigebig wirft er den handelnden Personen, denen er begegnet ist, die kühnsten Paradoxa in den Mund. Unwillkürlich horcht man auf, wenn man auch weiß, daß man vom Sprecher immer wieder zum Narren gehalten wird. Man könnte sich keinen größeren Gegensatz denken als die Mystik der irischen Renaissance und das schlecht unterdrückte überlegene Lächeln ihres Chronisten.



Abb. 254. A. E. Housman. Nach einer Zeichnung von Willy Rothenstein. (Aus Rothenstein, Twenty-Four Portraits.)

LII. DER JUNGREALISMUS IN LYRIK UND VERSEPIK.

Das Lied von heute! Hinter ihm stehen die Kraft und das Staunen. Das Staunen, das wie zur Empfängnis den Weltdingen offen daliegt und alles hineinziehen möchte in eigene, verschlossene Echowelten, haben wir bei den „Lauschern" beobachten können, bei De la Mare und seinen Verwandten (s. oben S. 450). Das ist aber heute nicht die gangbare, gestaltende Form. Die „Kraft" hat obenauf geschwungen. Übergänge vom einen zum anderen ergeben sich leicht.

Im Jahre 1896 erklingt, vom lärmenden Jahrhundertende umtost, eine neue Stimme aus einer Reihe schlichtester Lieder, die ein wenig bekannter Dichter A. E. Housman (geboren 1859), unter dem Titel A Shropshire Lad veröffentlicht hatte. Hier wird einer primitiven Stoffmasse der ihr innewohnende Ton entlockt, der ihr eingeseelte Ewigkeitssinn erlauscht. Der Stoff ist die derbe Bauernwelt in den Tälern und Wäldern von Shropshire am Rande des keltischen Bergbezirks. Der Ton ist die Volksliedweise, die, aus der einfachen gesprochenen Rede der Landleute emporgeholt, ohne schwere Ornamentbelastung zu einem kräftigen Singen und Sagen sich aufschwingt, abseits vom preziösen Fin de siècle. Der Sinn erinnert an Thomas Hardys Schicksalsironie, die ihr Lächeln auf allen in der Flucht der Dinge stehenbleibenden Erscheinungen spielen läßt, auf getäuschter Liebe, Heldentum, Heimweh, auf Tod und immer wieder Tod und schließlich auch auf Freundschaft und Brüderschaft hienieden, die uns Ersatz bieten sollen für das, was der Unerbittliche durch das Abschneiden des Lebensfadens uns an reizvollem Weiterknüpfen entzieht. Das ist schon der Ton des 20. Jahrhunderts, des Jungrealismus. Der Anschluß ist bei Henley und bei Kipling zu suchen, der vier Jahre vorher seine Barrackroom Ballads in die Welt hinausgesungen hat, um damit Romantik und Neoklassizismus zu übertönen. Mit dem neuen Jahrhundert tritt der Jungrealismus in seine Rechte ein. John Masefield gibt das Zeichen zur Besitznahme mit den Salt Water Ballads 1902 und den Ballads 1903. Ihm folgen W. H. Davies mit seinen New Poems 1907 und seinen Nature Poems 1908 und W. W. Gibson mit The Stonefolds 1907. Ein Markstein der Entwicklung ist das



Abb. 255. John Drinkwater. Nach einer Photographie.
(Weihnachtsnummer des Bookman 1921.)

Jahr 1911: Masefield schenkt der Welt sein Bestes, The Everlasting Mercy. Nun macht sich eine wahre Sucht nach Anthologien geltend. Noch im selben Jahre erscheint der erste Band der Serie Georgian Poetry, eine von Edward Marsh getroffene Auswahl des Besten, was das vergangene Jahr jeweils an neugeistiger Poesie hervorgebracht hat. Der vierte Jahresband trägt schon den Stempel einer Gruppe. 1912 wird der sog. Poetry Bookshop eröffnet, und es erscheinen in der Folge Oxforder und Cambridger Blumenlesen. Unterdessen ist eine ganze Schar neuer Dichter aufmarschiert, und die Welt hat Mühe, sich an die vielen Namen zu gewöhnen. Manche sind, kaum erklungen, wieder vergessen. Andere sind geblieben und stehen heute da für eine bestimmte seelische Gebärde: Hodgson, Drinkwater, Hueffer, Chesterton, Robert Graves, Charlotte Mew, Margaret Wood, Squire, Turner. Dabei klingt die herrliche Stimme eines Mannes mit, dessen Lied schon längst und an anderem Ort zersungen schien, die Stimme des greisen Thomas Hardy. Was er schon seit Jahren verkündigt hat und jetzt an Neuem hinzufügt, es geht ein in den Ton der Zeit. Sein Lied ist Gegenwarts- und Zukunftsgesang.

Und dieser Hardy wurzelt im alten Viktorianismus! Und doch, stellen wir uns neben ihn und neben seine Mitsänger Masefield und Gibson, wie leise raunend und wie klein in filmiger Ferne verschwommen nimmt sich dieser Viktorianismus aus, der, als wir kürzlich neben Bridges und Newbolt standen, mit scharf geprägtem Gesicht so deutlich noch zu uns sprach. Diese neuen Dichter hassen die „vergoldeten Lügen", wie sie Drinkwater in seinem Loom of Poets nennt. Davon erglitzerte einst Tennysons süßliche Welt. Sie stellen sich als Diener der Wahrheit furchtlos auf die Freude und Entsetzen und Schmerz bringende Wirklichkeit ein. Sie erfüllen Hardys Forderung, „dem Schlimmsten ins Antlitz zu blicken". Wir sehen: die Jungrealisten und Hardy haben eine gemeinsame Weltschau.

Hardys düstere Botschaft ist stets dieselbe geblieben. Der ihn durchs Leben begleitende Dämon hat sie ihm eingeflüstert, als er seine Romane schrieb. Seitdem hat er die Dämonsworte immer lauter und deutlicher gehört. Am eindringlichsten sind sie ihm ins Ohr gedrungen, als er sein Drama, die Dynasts, gestaltete (s. S. 360). In den oft linkischen Versen seiner Lyrik, denen aber wieder prächtig gemeißelte Plastiken gegenüberstehen, kündet sich uns dieselbe Erkenntnis, in der unaufhörlichen Abklärung des Alters geläutert. Der in uns und in der Welt unbewußt und blind waltende immanente Wille! Der schwerlastende Gedanke, von dem Hardy nicht loskommt. Und doch schimmert zeitweise ein matter Silberstreifen von Osten her. Die blinde Kraft wird einst bewußt und fühlend werden und mit Abscheu auf ihre Untaten zurückblicken, die sie vielleicht versuchen wird, wieder gutzumachen. Das ist der eine Trost. Ein zweiter lächelt durch Wolken. Ist der Mensch so weit gedrungen, wie sein Wissen ihn trieb,

und steht er jetzt schaudernd am Endpunkt seiner mühevollen Wahrheitsfahrt vor dem finster kalten Antlitz des Unerforschlichen, so kehrt er wieder zurück in die Menschheit und Brüderlichkeit, um dort Wärme und Liebe zu suchen und zu finden. (Man vgl. A Plaint to Man.) Hier überall lastet der Gedanke bleischwer auf der Emotion. Wie in den Romanen aber weiß Hardy auch hier feuchtfröhliche Augenblicksräume der Liebe und des Mostes aus seinem Wessex mit Tanzklängen der Seele zu durchzittern, von Volksphantasien zu singen und zu sagen — The Phantom Horsewoman —, Erinnerungsspiegelungen ins wehmütige Wort zu werfen — Beeny Cliff —, liebevoll um sich blickend von Reue, Menschenleid und Mitgefühl zu künden — The Going, Lament, Beyond the last Lamp, The Blinded Boy —, und schließlich mit hellem Auge im grünen Mai den Blick nach dem Pförtchen zu werfen, durch das er, der altgewordene Weise, dem die mächtige Natur stets ein offenes Buch war, dereinst den Weg ins Unbekannte nehmen wird — Afterwards.

Hardys Sinn für die Tragik des modernen Lebens — seine große Gebärde! — ist allen Jungrealisten tief ins Bewußtsein gedrungen. Sie lenken den Blick auf das ewig sich verschiebende pluralistische Weltbild, auf den Sturz der alten Gesellschaftsordnungen, auf die verwelkten Glaubensbekenntnisse und die zerbrochenen Wissenssäulen, auf die öden geistigen Trümmerfelder, wo Massengräber an die Legionen erinnern, die im Kampf mit den ewigen Mächten untergingen. Offenbarungen leuchten uns nicht mehr in dem herbstlichen Säkulum, das wir bewohnen — sagt Squire in A Reasonable Protestation —, uns berühren nur Ahnungen mit neblig feuchtwarmem Finger und lassen die schleichende Empfindung in uns zurück, daß unser Sehen Blindheit, die Zeit eine Falle und Erde weniger fest als Luft ist. Kein Wunder, daß bei einer solchen Weltschau, die den Schwachen in die Verzweiflung der geistigen Hilflosigkeit treiben könnte, dem Dichter der Sinn aufgeht für das Allermenschlichste, das Leiden in allen seinen Abstufungen. Das Mitleid hat eine Stimme erhalten, nicht das sentimentale Mitleid der Romantik, sondern jenes höhere Mitleid, das ein tönendes Instrument der Welterkenntnis ist. Es spricht rauh und ergreifend zu uns in Gibsons Dichtungen, wo es dem dumpfen Leiden der Armen gilt. Es hat einen eigenen Ton in Squires To a Bull Dog und vor allem in Ralph Hodgsons The Bells of Heaven, Stupidity Street und, ins majestätisch Große gehend, in The Bull. Der stumme Schmerz des Tieres in dichterischer Verklärung! Dem Menschlichen angeglichen im Bilde des kranken Stieres, dem in düsterem Traumbrüten die Tage seiner herrlichen Führerschaft und seines unbezwingbaren Heldentums hell aufleuchten, bevor er in die unerbittliche Verwesung und Auflösung hineingeht. Das Mitleid spricht in heiserer, oft überreizter Stimme in Masefields Balladen und Epen, wo es aller Kreatur — man lese die Fuchsjagd — eingedenk ist und dann höher schweift in die Regionen des reflektierenden menschlichen Leidens.

Dieser gequälte Naturalismus müßte schließlich von Dichter zu Dichter eintönig werden, wenn nicht von Zeit zu Zeit eine höhere Deutung ihn vergeistigte, die schließlich ihr tröstendes Licht spenden kann. Wir erkennen sie bei Masefield, Drinkwater und Hodgson. Jeder geht seinen eigenen Weg. Hodgson läßt in seinem Song of Honour der anfangs nüchternen Betrachtung einer Abendlandschaft von der Spitze eines Hügels aus die große Weltallshymne entsteigen, zu der schließlich alles und jedes seinen Ton abgibt: Stein, Holz, Lehm, menschliches Sehnen und menschliches Fühlen. Man möchte an Edward Carpenter denken (s. oben S. 316), wenn nicht der Ausgangspunkt ein ganz anderer wäre. Hodgson hat den Mut, den rastlosen Zigeuner „Zeit", dessen wilde Blicke der gewöhnliche Sterbliche scheut, auf seinem Wanderpfade zu stellen und ihm fragend ins Antlitz zu schauen. Der Dichter steht wie Meredith,

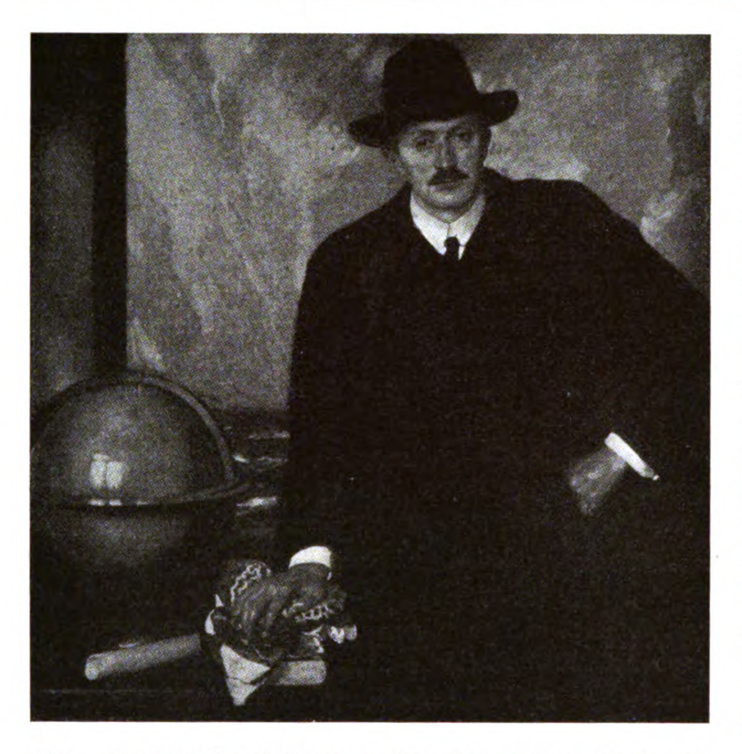


Abb. 256. John Masefield. Nach einem Gemälde von W. Strang.
(Bookman 1914.)

auch wenn sein Sinnen in weltallhafter Ahnung nach Ewigkeitshöhen schweift, auf dem Boden der Erde. Der Hymnus bleibt menschlich. Alles darf mitsingen. Selbst das Mitleid, das bei Hodgson so oft den Grundton zu seinen Mollharmonien anschlägt, darf in den universalen Jubel einstimmen, dessen innerer verborgener Sinn die große Kameradschaft aller Dinge ist. Nun, wir haben Meredith genannt. Seinen stoischen Pantheismus hat John Drinkwater in eine moderne Wirklichkeitsschau hineingesenkt. Die Zeiten, wo ein Tennyson in seinem In Memoriam den Glauben an die persönliche Unsterblichkeit dem Seelenleben eines ganzen Volkes organisch einfügen durfte, sind vorbei. Aber damit ist der persönliche Ewigkeitsglaube nicht aufgegeben. Ewig sein heißt nicht endloser Laufzeit ausgeliefert, wohl aber unzerstörbar sein. Der Träger mag schwinden. Das Leben, das er mit Gehalt erfüllt, bleibt. Doch verlangt diese Auffassung große Überwindung. Meredith hat den Weg zu ihr gezeigt. Er führt durch die Naturbetrachtung hindurch. Drinkwater begeht ihn (vgl. In the Woods). Siehe, im Herbst feiert die Natur ihr Heimgangsfest. In Pomp und Theatralität wandert sie, willig dem Weltplan gehorchend, ins Sterben hinaus. Sie nimmt den Tod nicht in Widerstreben, sondern in Schönheit hin. So setzt Drinkwater den Fuß seiner vorwärtsdrängenden Hoffnung auf die gute feste Erde und findet von hier aus die harmonische Einstellung auf Welt und Mensch. Unter allen Jungrealisten ist keiner der philosophischen Reflexion so häufig und so innig hingegeben wie er. Aber es ist nicht trübe, sondern heitere Reflexion. Davon zeugen viele Nummern in der Sammlung Poems 1908 to 1914, darunter die geistige Selbstbiographie The Fires of God, in der er sich mit der alten Religion auseinandersetzt. So ruhig abgeklärt sind die Seelentiefen, die diese Dichtungen uns durchschauern lassen, daß man schon behauptet hat, Drinkwater lebe wohl in unserer Zeit, gehöre ihr aber nicht an. Seine edle Wesenheit steht verankert in den gesunden Urgründen des Angelsachsentums, im tapferen Puritanertum der Mittellande, wo er 1882 geboren wurde. Das erklärt uns seine Vorliebe für Gestalten wie Lincoln und Cromwell, die er uns in seinen Dramen vorführt (s. unten Kap. 53) Dem Drama Cromwell geht sogar eine längere Versdichtung voraus — Cromwell and other Poems 1913 —, die in zwölf Themen, von Prolog und Epilog umrahmt und von chorischer Zwischenmusik unterbrochen, den großen Puritaner verherrlicht. Drinkwaters Töne sind fast noch viktorianisch in ihrem Aufbau, sie meiden die moderne Derbheit, sie sind tenoral, seine Bilder sonnenhell, die Landschaftshintergründe dem frohen Warwickshire entnommen. Aber etwas wie pragmatistische Kraftfreude

durchfließt diese gesunde Poesie, und das rückt Drinkwater doch wieder in die Nähe Masefields.

Masefield ist in Gebärde und Ton lauter Kraft. Er sieht die Substanz des Ewigen, die für ihn überall, im Schönen und im Häßlichen, liegt, mit tausend Flügeln beschwingt, sobald er etwas von seinem eigenen Drang in die Außenwelt hineinwirft. Er ist ein Mehrer der Weltenergie, der wie der Pragmatist die Lebensfahrt unternimmt im Glauben daran, daß sie Werte schaffen wird. Seine Bekehrungsgeschichte The Everlasting Mercy deutet nach derselben ethischen Richtung.



Abb. 257. W. H. Davies. Nach einer Büste von Epstein. (Bookman 1921.)

Aber in der Dichtung Masefields, der wie seine Mitsänger an der Rauheit dieser Welt nicht blind vorübergeht, ist oft ein Rest von Häßlichkeit zurückgeblieben, der nicht durch Läuterung zur Poesie eingehen konnte. Und das bringt uns jetzt zur Frage der Form. In ihrem Bestreben, die rauhe Wirklichkeit unvermittelt wiederzugeben und spontan zu singen, werden viele Anhänger der neuen Schule zu Über-Eindruckskünstlern. W. H. Davies hat ihnen mit seinem „Sing out, my soul" das rhythmische Losungswort geprägt. Die in der Vergangenheit aufgestellten Normen werden fortgeschleudert. Der neue Sänger gibt sich selber die Richtschnur. Freiheit, „Heraussingen" ist sein Gesetz.

Diesem Heraussingen, diesem ungehemmten Sich-Austönen in Momenten seelischer Klangüberfülle opfert ein Dichter wie William H. Davies (geboren 1870) alles und alles. Seine Liedchen und Balladen schwingen sich in unserem Gedächtnis leicht voran, wie vom sanften Flügelschlag einer selbstverständlichen Melodie getragen. Davies scheint immerdar singen zu können, selbst wenn er sich von der Muse verlassen glaubt; denn jene Einstellung auf die Dinge, wodurch die Menschenseele zur tönenden Harfe wird, kommt ihm leicht. Die aber in ihm die Saiten schlagen, sind die Kräfte der Natur, in deren Kameradschaft er sich geborgen weiß. Seine alles überströmende Naturfreude ist nicht pantheistisch, sie ist von heidnischer Sinnlichkeit, Heiterkeit und Kraft. Mit dem Größten und Kleinsten kann er sich, sobald er nur will, eins fühlen: mit der Sonne, mit dem Blatt, mit dem Schmetterling; mit dem Weibe, mit dem Kind, mit der Pfeife, mit dem Bier. Das ist nicht mehr Natureinfühlung, sondern ein so emsiges Hin- und Hervibrieren zwischen Natur und Ich, bis der Dichter nicht mehr weiß, wer von beiden der eigentlich Fühlende ist, und schließlich sagen kann: „Alle Dinge lieben mich." Da sitzt er und lauscht unter einem Laubdach. Oben schlürfen die Blätter den Regen ein und tröpfeln freundlich den dürstenden Genossen weiter unten den Nektar zu. Wie lieblich klingt solche Trinknachbarschaft. Ein schlichterer Ton wäre kaum denkbar. Bewunderungswürdig nur, in wievielen Abwandlungen er ihn immer wieder erneuern kann. Die Reflexion steckt selten ihr neugieriges Gesicht herein. Wohl aber zucken da und dort kindlich naive Geistesblitze auf und enthüllen augenblicklich das helle Feld der Begrifflichkeit, in das hinein die Naturdinge ihre Schattenkegel werfen können. Dazu hat Davies den Mut des inneren Widerspruchs.

Seine Naturfreude verfinstern auch düstere Bilder. Ein bitteres Warum wird in die hohl widerhallende Gegenwart hineingeworfen. Warum wird des Menschen starken Sinnen und unbezähmbaren Trieben eine enge Welt gegeben, in der Körper und Seele sich verstümmeln? Das ist der Schrei, der sich seiner eigenartigen Selbstbiographie The Autobiography of a Super-Tramp entringt. Denn Davies hat Schweres durchgemacht. Ein Waliser — 1870 in Monmouthshire geboren —, ist er öfters als einfacher Arbeiter auf den Viehtransportschiffen zwischen England und Amerika hin und her gefahren und hat durch einen Unfall den einen Fuß verloren, später in den Londoner Straßen Stecknadeln verkauft, Hymnen gesungen und in den Schlafstätten der Obdachlosen die Nacht zugebracht. Doch vermochte die Ungunst der Elemente sein starkes Wesen nicht zu zerstören. Denn er hatte eine Seele. „Wo der Leib auch sei, die Seele geht frei." Am freiesten allerdings in der Natur, in deren Liebe — Davies sieht nicht ihre Härte wie Meredith — alle Bitterkeit sich auflöst. Im Wald erlernt' er die Weisen von den Finken und Meisen. Es sind, wie wir oben andeuteten, die alten Balladenmetren, zu denen er greift. Metrische Experimente sind bei ihm selten. Kurzzeiler, wie die folgenden, kennt schon das späte 15. Jahrhundert:

Girls scream
  Boys shout;
Dogs bark
  School 's out.

Cats run,
  Horses shy;
Into trees
  Birds fly.

Babes wake
  Open-eyed;
If they can,
  Tramps hide.

Old man,
  Hobble home;
Merry mites,
  Welcome.

Andere gehen im Heraussingen viel weiter als Davies. Sie treiben metrischen Futurismus.

Wilfrid Owen ersetzt in seinen lauschigen Versen „Miners" (s. oben S. 300) die Reime durch feste Konsonantenskelette, denen er ein farbenwechselndes Vokalfleisch einfügt (also: coal — call; ferns — fawns; simmer — summer, chaired — cheered; loads — lids). Das ist noch bescheidene Willkür, richtiger eigentlich eine neue Gesetzlichkeit. Aber es gibt Dichter, die unsere moderne Überempfindsamkeit, wenn sie sprunghaft launisch ihre Signale gibt, in entsprechender Weise unvermittelt, gewissermaßen drahtlos verbal auffangen und wiedergeben möchten. Das sind die Verslibristen und ihre Vettern. Ford Madox Hueffer, ein bekannter Anhänger dieser Richtung — man vergleiche seine Collected Poems 1914 —, überrascht uns durch das plötzliche Zerbrechen des rhythmischen Schemas im Moment, wo wir es richtig erfaßt haben. Sollen diese weich zerfließenden Klanggruppen etwa ein Bild des filmigen modernen Lebens sein mit nur ein paar festen Tupfen und Punkten darin? Wie etwa in den unruhigen Facettenspiegelungen des Gedichtes To All the Dead? Der erste uns blind überfallende Eindruck ist sicher so gemeint, bis wir allmählich Umrisse zu sehen beginnen. Husch, husch, husch! Wie hier im Zickzack aufhüpfend und verschwindend Erinnerungsbilder und Ausblicke in den realen Gegenwartsmoment einander durchkreuzen! (Ist unser geistiges Erleben nicht ein solch unruhiges Hinblicken auf das zuckende Spiel der einander durchkreiselnden Erinnerungs- und Gegenwartsbilder?) Futurismus! China vor 9000 Jahren! Dann plötzlich Paris, rue de la paix! Nun wieder sieben Jahre zurück an einen amerikanischen Fluß! Dann oben im Heideland zu Trêves bei Grabhügeln am Allerseelentag, wo Erinnerungen an Fragmente des Pariserbesuchs das Landschaftsinnenbild durchlöchern! Und schließlich Vision aller längst Verstorbenen! — In The Portrait ist der zuckende Tanz der Eindrücke im Symbol zur Einheit gesammelt worden. Das „Leben" sitzt auf einem Grabstein. Die Lebenserscheinungen — auch wir — umziehen es in weiten Kreisen. — Drahtlose Mitteilung des Vorgangs aber erleben wir in Thanks whilst Unharnessing, wo das hinkende Metrum zu Anfang das müde Roß klangbildnert, das am Winterabend erlöst vor dem Stalle hält.

Hueffer ist wohl der Begabteste unter den Extremen. Aber es liegt im englischen Wesen, das Maßlose nie siegen zu lassen. So ist denn im Gegensatz zu der amerikanischen Lyrik, die oft so weit geht, daß sie laut, negertanzartig taktiert, der Schallplastik zuliebe mit aufgeblasenen Backen schreit und schnalzt und scheinbar gleichgültig und doch treffsicher ihre Farben hinschmeißt, in der zeitgenössischen englischen Literatur diese antinomische Formkunst nicht Gesetz geworden. Der neue Formwille hat hier haltgemacht bei der Erfüllung einer bescheidenen Zahl gesunder Forderungen. Er hat die hohen Sonntagsstelzen fortgeworfen und sich in den schlendernden Schritt des Alltags hineingefunden. Er trägt die Gebärde der kecken neuen Jugend, deren Ausdruck er ist. Er zieht wie im Roman — man denke an May Sinclair — auf Frische und Unmittelbarkeit zielend, die bis jetzt nicht niedergeschriebene esoterische Sprechweise der Familiarität zur Ausdruckgebung heran. Man möchte fast an Wordsworth denken, wenn nicht die Ausbeutung von einer Kühnheit wäre, die den alten Weisen der Cumberland Seen entsetzt hätte. Die Weitschweifigkeit wird verpönt, und das kurze Gedicht gelangt zu Ehren. Hier aber sind die Grenzen! Was Natürlichkeit, Schlichtheit und Gedrängtheit betrifft, so hat wohl Charlotte Mew, die Verfasserin eines einzigen Gedichtbandes, The Farmer's Bride, das Erstaunlichste geleistet. Nicht Magie belebt ihren Vers, wohl aber der Schauder der Tatsächlichkeit. Hierin folgt sie der Führerschaft Masefields und Gibsons, deren Dichtung wir jetzt näher betrachten wollen.

John Masefield singt, weil er singen muß. Weltherrlichkeiten umrauschen ihn in Himmel, Meer, Berg und Feld, Kräfte umtoben ihn im Naturweben und im Menschengewühl, Gefahren umlauern ihn in Wasserweiten, in Wind und Wetter, Menschenkunst verblüfft ihn beim Anblick majestätischer Schiffe, der Triumphgeschöpfe unserer Hände. Laute Rückantworten dazu sind seine Lieder. Diese „Salzwasserballaden" (Salt Water Ballads 1902 und Ballads and Poems 1910) — wie gewinnen sie im Sturm unsre Herzen! Herrliche Wirklichkeitsklänge! Kein Wunder, denn der Sänger, der sie geweckt, ist einst als Knabe dem ehrbaren Elternhause entronnen und hat sich als Schiffsjunge auf einem Segler dingen lassen, ist jahrelang Matrose gewesen, Wildheiten, Häßlichkeiten und rohe, obszöne Worte sind auf ihn eingestürmt. Aber an dem harten Panzer seiner starken Seele sind sie abgeprallt. Wanderer und Arbeiter ist er gewesen in Nordamerika, bis ihm schließlich der alte Chaucer den Weg zur Dichtkunst wies. So sind es die Lebensrhythmen selber, die in den Balladen kraftvoll dahinwogen. Die Gefahr ist nur, daß sie gelegentlich vor lauter Kraft in das Struwwelpeter-Versgerüttel zerfallen. Ton und Gebärde erinnern an Kiplings Kasernenlieder. Wir atmen durch Tabak- und Schiffssteergeruch hindurch die herbe Salzluft der Meere. Der Matrosendialekt knallt im Peitschenschlag Volkswitze, -derbheiten und -roheiten oder erzittert unerwartet — hier, wo in Meereswelten das All und das Schicksal uns so nahe sind — im großen Pathos unter dem schlichtesten Gewande einer Menschheit, die dem Unglück so oft Auge in Auge blicken muß. Ein Kamerad fällt beim Wintersturm vom hohen Mast in die schäumenden Wogen. Sie sehen durch das Schneegestöber seine winkende Hand, sie hören durch das Getöse hindurch seinen Schrei, sie können ihm nicht helfen und müssen ihn sterben lassen. Ein Name weniger beim Appell! (One of Wally's Yarns.) Nun der „Yarn", die keck gesponnene Seemannserzählung. Sehr oft will es nicht mehr als das sein. So wird recht dick aufgetragen, wenn der berüchtigte John Silver (s. oben S. 351) — in A Ballad of John Silver — zum Worte kommt. Dann aber wieder tönen uns alte Sentimentalitäten in einem anderen Idiom in eigenartiger Neuheit entgegen: das Gedenken an die Geliebte, das Meerheimweh eines alten Matrosen und wiederum das andere Heimweh, das zurückschwebt nach den lenzumlächelten Matten und Weiden, wo es die Stimme der Schwester hört. So singt Masefield vom Westwind, der, voll Vögelrufen, ihm von seiner Heimat zuflüstert, dem „West Land" voll Apfelblüten und weinduftiger Luft. (Dort ist er 1874 geboren.) Es ist erstaunlich, was die Seemannsrede an buntem Bilderglanz leisten kann. Sehr oft wiederum bedeutet der glücklich gewählte Moment mit dem ihm wohl eingefügten Stimmungshintergrund schon die größere Hälfte der Kunstleistung in diesen „dramatischen Monologen" (nach Brownings Vorgang). So in den zwei Strophen „Personal", denen man den Titel „Am Wirtshaus vorbei" geben könnte. Das sind die Balladen, in denen Masefields Lebensfeuer die ganze Gefühlsskala durchspielt, vom Wehmütigen bis zum kraftsprühenden Lachen voll Lust und Freude („Laugh and be Merry").

Dann kommen die reflexiondurchwebten epischen Dichtungen, die Masefields höchstes Können markieren. Dramatische Verve beschleunigt den epischen Fluß. Stimmen erklingen und enthüllen Menschen, die plötzlich dastehen und den Faden der Erzählung in ihre Hand nehmen, um ihn nach Belieben weiterzuspinnen.

The Everlasting Mercy (1911) nimmt sich, wenn wir den Blick einseitig auf das Motiv richten, wie ein Schulbeispiel religiös-ekstatischer Bekehrung in William James' klassischem Werke aus (s. oben S. 336). Ein Trunkenbold und Wilderer, Saul Kane, wird durch eine große bleiche Quäkerin zur Erkenntnis seiner Versündigung und schließlich zur entzückten Gottseligkeit geführt, die sich in mystisch-ekstatischen Rhapsodien, deren naive Wärme an Chaucer und an die Ureison of ure Lefdi erinnert, ausbetet. Aber das weißblendende Feuer der Mystik brennt hier nicht im überirdischen Glanz verloren. Es hebt sich ab von dem purpurnen Hintergrund einer fast heidnischen Fleisch- und Natursinnlichkeit. Alkoholische Orgien von homerischer Größe toben. Der verlorene Sohn aber öffnet in nächtlichem Wahnsinn das Fenster. Da sendet ihm das Schweigen der Nacht sinnliche Botschaften aus besseren Welten zu. Die stille Naturschönheit wird zum Gewissensrufer:

I opened window wide and leaned
Out of that pigstye of the fiend
And felt a cool wind go like grace
About the sleeping market place.
The clock struck three, and sweetly, slowly,
The bells chimed Holy, Holy, Holy.

Ein zweiter Wahnsinnsanfall kommt später und peitscht Kane rasend durch die Gassen. Aber hier gestaltet die Dichterphantasie schöpferisch neu und spielt sinnliche Symphonien der Bewegungsekstase:

The men who don't know to the root
The joy of being swift of foot,
Have never known divine and fresh
The glory of the gift of flesh.

Das ist das Lied von der ewigen Gnade, der Gesang vom hehren Abenteuer der Seele in der Welt der Sinne. The Widow in the Bye-Street (1912) singt wiederum von der Wanderung einer Seelenkraft. Es ist die Mutterliebe, die den Weg sich bahnt durch das Gewühl von Eifersucht, Haß, Rache und Mord und die schließlich verlassen dasteht in einer Einsamkeit, die nur alte Erinnerungen durchschweben. Die Dichtung hebt mit einer unvermittelten Kleinporträtierung an, die sicherlich Chaucer abgeguckt ist, trägt doch die Witwe des Gäßchens ganz deutlich die Züge der armen Frau in der Erzählung der Nonne.

In Dauber (1913) treffen sich das Ideale und das Reale zum blutigen Kampf. Wer siegt? Ein Seemann, der aus innerem Drang im geheimen malt — the dauber, der Schmierer —, will die Schönheit der stofflichen Welt erhaschen und im Werk verewigen. Aber die Härte und Rauheit der Wirklichkeit, die Mühsale seines schweren Berufs und die Grausamkeit seiner Kameraden erdrücken sein edles Wollen. Die Schrecken der See verdüstern den Himmel, und, geschlagen und mürbe, kauert der Geist nieder vor dem Hohn stofflicher Überkraft. Aber der Künstlerglaube überflammt schließlich das wütende Chaos mit dem seherischen Willen, die auf ihn einstürmende Feindschaft zu gestalten. Der Geist hat über den Stoff gesiegt. Gesiegt, wenn auch das Mißgeschick den Körper tötet und die Werke zerstört, wenn der Dauber, gebrochen von einem schweren Falle, in das ewige Schweigen zurückgleitet. Denn des Künstlers kühne Kampfansage an die Wirklichkeit bleibt, und das Ideal, das ihm die Kraft zum Trotzen gab, leuchtet in seinem Geiste weiter: It will go on. Was dem Dauber versagt blieb, hat Masefield vollendet in unvergeßlichen dichterischen Bildern, die von Sturmespracht, Morgenröte, Mitternacht und Schiffes Schönheit erzählen in einem Epos, das in Chaucers „königlichen Reimen" erklingt.

In The Daffodil Fields (1913) verwendet Masefield die Wordsworthschen Rhythmen von Resolution and Independence. Auch sonst macht sich der Einfluß des alten Meisters bemerkbar in der bäuerlich kräftigen, unvermittelt rufenden — nicht im Metaphernlabyrinth verhallenden — Sprache. Das Thema gleicht Tennysons Enoch Arden, wenn wir des Helden viktorianische Selbstbeherrschung wegdenken. In der Behandlung des Stoffes aber erinnert nichts an Tennysons vorsichtig normalisierte Fischerodyssee. In Masefield sprechen die nackten Tatsachen und werden zur Poesie. Sieben Bilder menschlicher Leiden-

schaft spielen vorbei. Am Ende winkt jeweilen der Glanz der goldenen Narzissen, die in zitternden Farbenchören das Menschenleid interpretieren.

Unterdessen ist Masefield nicht untätig geblieben. Er hat Sonette gedichtet und 1919 in Reynard the Fox die Fuchsjagd in seinem Kraftstil gestaltet. Seitdem sind weitere Verserzählungen erschienen. In Enslaved and other Poems (1920) reißt er uns im Titelstück in stürmischer Fahrt durch die Schrecken eines Lebens — Raub der Geliebten, Galeerensklavendienst unter maurischen Piraten und erzwungener glücklicher Ausgang. Zwölf Shakespearesche Sonette — Animula — und eine gotisch-metaphysische Ballade The Hounds of Hell schließen den Band. Right Royal (1920) erzählt spannend und aufregend, wie Charles Cothill nicht nur auf das Pferd seines Traumes, sein eigenes Pferd, setzt, sondern es allen Wahrscheinlichkeitsrechnungen zum Hohn selber reitet und mit ihm das Wettrennen und die ewige Treue seiner Dame gewinnt. Die starken Momente des Wettenden und Reitenden, vom Traum bis zur Verwirklichung, die dem Engländer so durchaus heimisch sind, werden vom Dichter neu geschaut und als kräftig schönes dramatisches Kleinepos hingeworfen. In King Cole (1923) werden packende Wirklichkeitsbilder — zigarettenrauchende geschminkte Clowns, dampfende Zugtiere des Zirkuswagens — durch übersinnliches Leuchten verklärt, wenn King Cole, der rastlose Wanderkönig, auf seiner Zauberflöte blasend, die Geister aus Traumland herruft. Die Wagen sind bei strömendem Regen im Schlamm steckengeblieben. Die abgehetzten Pferde können nicht weiter, der Zirkusunternehmer verzweifelt. Da bläst Cole seine Seele in die Querpfeife, und siehe, die Sonne lacht und die Rosse ziehen zum Gesang der sie plötzlich umschwärmenden Weltgeister kräftig an. So lösen die Zirkusmaskerade mit ihren grotesken Gestalten und der transzendente Wunderglanz einander ab. Das Ganze ein Bild der Welt und des Lebens. — Masefields starke Seiten offenbaren sich hier aufs neue. Mit ihnen kommen aber auch die Schwächen zum Vorschein: der Mangel einer überzeugenden Psychologie und der Durst nach Schönheit als Steigerungsmittel des Schrecklichen und Häßlichen, der in seiner Maßlosigkeit so oft das Attribut seines Objektes verliert. Dennoch bleibt Masefield die überragende Gestalt des heutigen Jungrealismus.

Die Werke des Wilfrid Wilson Gibson, der 1878 in Hexham in Northumberland geboren wurde, spiegeln den geistigen Zeitmarsch in individueller Wiederholung, den Gang von der Romantik zum Realismus. Urlyn the Harper ist konventionelle Dichtung, motivisch ein Gewebe von Legende und Romantik. Stonefolds, Daily Bread und Fires zeigen die Abkehr zu einer fast rauhnüchternen Kunst. Nur noch einmal erklingt zwischenhinein in The Web of Life das Silbergeläute altvölkischer Lyrik.

Hier erschwingt Gibsons romantischer Aufflug die höchsten Sphären, hier ersehnt und erschafft er die Schönheit um der Schönheit willen. Aber dann erlöscht ihm dieses Ziellicht. Die harte Wirklichkeit und das ringende Menschentum fesseln seine Blicke. Schon frühe erschaut er aus bloßer Ferne niedrige Gegenwartsgestalten, Pflüger, Drescher, Steinklopfer und Schäfer — wie etwa in den Gedichten Faring South (in Urlyn), die in objektiver Künstlerkühlheit gemalte Genrebildchen sind. Jetzt aber sieht er sie neu in jener dramatischen, moderndemokratischen Einfühlung, die sie von innen heraus in ihrem Eigenpathos leuchten läßt. Dieser Realismus ist neu, ist geistig und künstlerisch errungenes Gut.

In Stonefolds wird einem besonderen Vertreter des modernen Sklaventums, dem Schäfer, eine Stimme gegeben. Sechs Kleinszenen, die drei bis vier Sprecher bevölkern, durchpocht die bange Alltagseintönigkeit, deren Schicksalshammer jedes Leben zu einem Gefäß des Leidens schmiedet. Er singt — geahnt und nicht gehört — das traurige Hochzeitslied in The Bridal, wo der Neuvermählte der Braut die Türe öffnet und ihr warnend bekennt, was der Eintritt in die Unheilshütte für sie bedeutet. — Daily Bread und Fires zeigen je drei Teile, die unter sich wieder in sechs oder sieben Stücke zerfallen, so daß sich im ganzen etwa 40 Gedichte ergeben gleich ebenso vielen Bildern dramatischer Episoden aus dem Leben der Armen, die als Typen vorüberwandern: Minen- und Steinbruchsarbeiter in gefahrvollen Momenten, ein Heizer, dem der berstende Ofen schreckliche Wunden brennt, an denen er zu Hause stirbt, Fischer auf rasender See, Leuchtturmwächter, Matrosen, Fabrikmädchen, Landstreicher, Zigeuner und — leidende Frauen, die zu Hause auf ihre vom Schicksal ereilten Männer warten. Das Ganze ist eine stumme Anklage gegen die Zivilisation, zugleich aber auch die dichterische Weihung des armen, von ihr gequälten Menschentums. Hier, in Daily Bread, haben sich die rauhen pathetischen Augenblickskräfte, die die Gestalten in dem lauten, aber von uns unbeachteten Alltagsgrau in plötzlicher Weißglut aufgellen lassen, eine besondere Form gesucht. Elemente der niedrigen Eigensprache, die öfters ein nördlicher Einschlag durchwürzt, flachhämmernd, frei, nervig und messerscharf schlagen diese Verse, als tobe das Leben selber im Ausdruck. Es sind Beispiele des oben erörterten Freiverses, vers libre. Die Reime fehlen, die Zeilen schwellen in beliebigen Längen und Kürzen, in die sich eigenartige Schalleffekte hereinzwängen. Diese scheinbare

Unebenheit ist der absichtlich gewählte metrische Gegenwurf der Lebensrauheit und des ächzenden und knarrenden Ausdrucks einer geknechteten Menschheit. Als Beispiel diene die stärkste Nummer der Sammlung, The Night Shift. Vier Frauen mit einem neugeborenen Kinde bringen die Nacht unter den Marterqualen des Wartens zu, bis die Dämmerung ihre schlimmsten Ahnungen bestätigt. Das Stöhnen der niedergekommenen Mutter vergeistert in Maeterlinckscher Gefühlseinträufelung eine belanglose Erscheinung, das Klopfen:

Will no one stop that tapping?
I cannot sleep for it.
I think that someone is shut in somewhere,
And trying to get out.
Will no one let them out,
And stop the tapping?
It keeps on tapping, tapping . . .
Tap . . tap . . tap . . tap . . .

Doch hat Gibson diese Form wieder aufgegeben in The Fires, wo er dem alten Realismus treu bleibt, aber in trauten, erzählenden Reimen zu uns spricht. Ein reizendes Vorspiel zeigt den Dichter, wie er am warmen Herde träumt, der glühenden Asche Phantome entsteigen sieht und unter ihnen plötzlich mit dampfenden Schultern den Mann erblickt, der in tropfender Finsternis die Kohle weghaut, die sein Feuer nährt. Diese Bilder, farbiger, stimmungsvoller und „feuriger" als die Kleindramen des „Täglichen Brotes", erweitern sich gerne zu Symbolen. So ist der Hase im gleichnamigen Gedicht (The Hare) mit seinem scheuen Blick das Sinnbild der geängstigten Mutter. Zweimal wendet Gibson Schauermotive an. Ein blinder Knabe rudert seinen steuernden Vater aus den Fischgründen heimwärts und merkt nicht, daß er einen Toten geleitet. Ein Krüppel sitzt im Zimmer seiner unaufhaltsam nähenden Mutter und sieht, wie der Riesenkran draußen Lasten durch die Luft schwingt und sich eines Nachts auf ihn stürzt, sein Bett faßt und ihn über der schlafenden Stadt zu den Sternen trägt. (The Crane.) Das Meisterstück ist The Shop. Der Sonnenblick, der mit Blumenduft das häßliche Leben des Krämers in traumgoldenem Augenblick durchlächelt — Primeln liegen auf seinen Händen, sein kranker Bub hat sie im fernen Cornwall für ihn gepflückt —, ist hier zum Gedicht geworden.

Die traurigen Schicksalspaukenschläge von Stonefolds ertönen neu in The Thoroughfares mit dem unvergeßlichen Solway Ford und Wheels und dem hitzigen Bilderspringen und blendenden Lichtzucken des nervenpeitschenden The Gorse. Der entwischte Sträfling rast in heißem Sommerglast vor seinen Verfolgern die visionsumflimmerte Heide hinauf, bis er schließlich, von Dornstichen und Augenblenden erschöpft, ins Moorland krönende Ginsterflammenmeer hineinsinkt. Borderlands, das Thoroughfares folgt, weist eine rauhnüchterne starke Nummer auf: Bloodybush Edge — ein Zwiegespräch zwischen einem nördlichen Wilderer und einem Londoner Sportsmann —, die bei Anwendung des Blankverses in der Unvermitteltheit ihres Ausdrucks noch über Daily Bread hinausgeht. Livelihood, Friends, Whin, Neighbours bilden eine lange Reihe lyrischer Gedichte, die bei stark sinnlicher Sichtbarmachung die alten Themen weiterführen. Battle zeigt uns den Realisten der Kriegsdichtung. Hill Tracks (1918) führt uns zu den heimatlichen Hügeln seines geliebten Northumberland, als dessen Sänger Gibson wohl kaum gelten kann. Denn wer vermöchte neben Swinburne aufzukommen?

In den neunziger Jahren erschien Oscar Wilde als der virtuose Zusammenfasser aller dichterischen Formmanieren seiner Zeit. Diese Rolle spielen heute zwei „forcierte Talente": J. C. Squire, der Herausgeber des London Mercury, und W. J. Turner. Das Reimen fällt ihnen leicht, in allen Rhythmengattungen können sie Schritte machen, im Balladenstil, in den Kurzzeilern, im vers libre, in den weiträumigen, buntbemalten Stanzen. In Squires unheimlich schnell sich auftürmenden Verserzeugnissen finden sich alle Modegebärden eingefangen: A. E. Housmans Alltagsrealistik und Alltagsreflexion — man vergleiche In a Restaurant —, Chestertons und Bellocs poetischer Journalismus, Drinkwaters gemeinverständliche Metaphysik, die romantische Selbstanalyse und Bewußtseinsspaltung. Und zwar sowohl in der Norm als in der Parodie. Aber es sind — The Rivers, The Birds, The Moon — bewußte rechnerische Leistungen, gefällige Klangbauten, deren Seelenbewohner aus der Kaserne der Enzyklopädie

in Massen hier eingemietet worden sind. Wohl kennt Squire auch Momente, wo echte Empfindung den Gedanken mit Lebensblut durchzündet. In Starlight zieht bei plötzlicher Stimmungswendung das Universum in seine Seele ein, und der Blick zu den Sternen wird Offenbarung. In den Three Hills klagen drei durch Stadtbauten verschandelte Hügel und hoffen doch wieder, weil sie als Ewige Zerstörer und Entweiher überleben werden. Das Genußreichste sind aber Squires Karikaturen und Parodien, wo Scherz mit Form in drolligen Schritten tanzt. Masefield, Davies, Belloc, Chesterton und Galsworthy werden abgeknipst in Ballädchen, Kehrreimchen, Kurzzeilchen und Cockneytönchen. Wer so gut parodiert, muß ein Horcher sein, dem die Stilgebärden leicht ins Gedächtnis einlaufen. Turner aber ist ganz und gar Symptom. Alle poetischen Erfahrungen sind hier Kniffe, Räuspern und Spucken geworden. Aber das Symptom ist interessant. Es zeigt, daß der Jungrealismus schon zu altern beginnt.

Wir können ihn nicht verlassen, ohne zum Schluß des hastigen Einschlags zu gedenken, mit denen die Weltereignisse grell und laut sein Gewebe durchgeschossen haben. Eine mächtige Gefühlswelle riß 1914 die angelsächsischen Gemüter gewaltsam in eine Richtung hinein. Während die Amerikaner, ferne vom Blutvergießen, zunächst noch Friedensschalmeien bliesen, schleuderten ältere englische Dichter — Hardy, Kipling, Newbolt — lautschmetternde Fanfarenstöße in die Welt hinaus. Es waren konventionelle Kriegsrufe im Marschtempo, Mahnungen zur Festigkeit und Männlichkeit, auch laut aufzischende Schreie des Hasses. Dann kamen Wunderklänge. Drinkwaters Of Greatham: eine Welt in Flammen, wo er gestern noch an friedlichen Sussexrosen und -kornfeldern vorbeigewandelt; ach, möchte es wieder gestern sein! Masefields staunende Frage an die friedliche Pracht der Natur — in „August 1914" — und schließlich Rupert Brookes Weihe des Jugendopfers Aber die rauhen Wirklichkeiten drüben verlangten Ausdruck und erhielten in Gibson einen kräftigen Sprecher, der den neuesten Sensationen der Soldaten auf dem Felde eine Stimme lieh: dem Wunder des Sterbens, dem Horror des Tötens, dem Mitleid, den tausend neuen Situationen, welche die neue Zeit in jeder Minute gebar. Doch das war nur Phantasiegestaltung in realistischem Sinne, nicht aus dem Erlebnis geborener Klang. Kämpfende kamen und sprachen Ihre Zahl wuchs ins Unheimliche, schien doch der Krieg jedem zehnten Manne die Dichterzunge gelöst zu haben. Mehr als 500 Bände und Bändchen Kriegslyrik haben während der drei ersten Jahre die Druckereien verlassen. Sie sind der Widerhall des betäubenden, depersonalisierenden Hammerschlaggetöses einer schaurigen Wirklichkeit, ein Naturalismus, noch schonungsloser, als ihn die neue Schule bis jetzt gepflegt hatte. Dazwischen leuchtet es wie winkende labsame Oasen, wenn, von der häßlichen Wirklichkeit sich abkehrend, der Innenblick ins ferne, traute Heim flüchtet. Aus neuen Lagen heraus, der gefahrumlauerten Schützengrabeneinsamkeit, der rattendurchseuchten, vom Kerzenlicht leise durchrieselten Unterstandsluft schaffen und gestalten Robert Nichols, Robert Graves, Edward Thomas Seelentöne. Die drei haben schon vor dem Krieg gedichtet. Auf einem ganz neuen Instrument spielt Siegfried Sassoon, der seinen Realismus mit ätzender Ironie durchbittert. Innen die zartbesaitete Seele — sie hat das weitbekannte Everyone Sang gewoben —, draußen die gefühllose Gebärde des handwerkmäßig gewordenen Soldatendienstes. Welche Unzahl seelischer Widersprüche rennt hier gegeneinander an! Eine Welt von Wunden, Leichen, Menschenfragmenten, Kot, Blut, Gestank, Kugelgespucke, Grimassen im Todesstarren und Sterbensseufzer meldet sich im groben Soldatenton, der eigentlich dazu da ist, hundert bessere Dinge zu verhüllen. In dem Marschlied All the Hills and Vales des C. H. Sorley — er fiel 1915 — scheint der Tod jedem Taktschlag angefesselt.

Viele hat der Tod erwählt (But Death replied: 'I choose him' [Sassoon]). Unter ihnen der Besten einen. Er ist geradezu zum Symbol der kämpfenden und singenden englischen Jugend geworden. Sein früher Opfertod hat ihm gewissermaßen die Heiligsprechung gebracht. Das ist Rupert Brooke, der als Freiwilliger vor Antwerpen und dann bei den Dardanellen kämpfte und an Shakespeares Todestage, am 23. April 1915, auf einem französischen Spitalschiff, erst achtundzwanzigjährig, an den Folgen einer Blutvergiftung starb. Auf der friedlichen Insel Skyro im Ägäischen Meer liegt er begraben. In der Literatur wird er weiterleben in den fünf Sonetten, die er unter dem schlichten Titel „1914" herausgab. Es sind Totenlieder. Das letzte, The Soldier, enthält Worte, die in das geistige Gemeingut aller Engländer eingegangen sind. If I should die, think only this of me: That there's some corner of a foreign field, That is for ever England. Sein fernes Grab wird ewig ein Stück englischer Heimat sein, Staub von ihrem Staube, erinnerungsdurchhaucht von ihren Blumen, Lüften, Wassern und Sonnen. Heimatliebe steht hier geadelt in einem sinnlichen Schönheitspantheismus. Nun ist aber Brooke nicht nur Kriegsdichter. Sein Grantchester — Engländerheimweh im Berliner Café des Westens — ist bei geschicktem Lautenschlag, in den etwas wie leiser Selbstspott hineinklingt, ein gehirnsinnliches Zurückschweben auf den Flügeln des Theokritischen *εἴθε γενοίμην* in die labungspendende Kühle seines Heimatdorfes. Brookes Dichtkunst — ein Stück Jungrealismus auch sie — ist überschätzt worden. Man glaubte, eine neue Stimme — Wirklichkeitskunst in excelsis — vernommen zu haben, wo virtuose Maniereinfühlungen und akademische Intellektualismen an der Arbeit waren. In „1914" aber ist der Ton echt und raumfüllend. Auch der Nichtengländer wird davon ergriffen, weil er die unwandelbare Liebe zur Scholle bei keinem Menschen, der eine ganze Persönlichkeit ist, vermissen möchte. Gewiß, größer als das ist jener andere — auch moderne — Ton, der in der englischen Kriegslyrik — so etwa bei Gerald Gould — aus noch viel tieferen Lebensfluten zu uns emporsteigt, der Ton der großen Kameradschaft aller Menschen hienieden. Denn weiter und weltenhafter als der unser Ich kraftspendend umkreisende Ring der Rasse umschlingt uns die alle Völker umstrahlende Menschheit.

LIII. DAS ENGLISCHE DRAMA SEIT 1880.

Beim neuen englischen Drama liegt der große Einschnitt um 1890 herum. Der Naturalismus, die Ibsenschen Seelen-, Gesellschafts- und Moralprobleme beginnen trotz der Hartnäckigkeit der melodramatischen Überlieferung immer mehr die Bühne zu beherrschen. Ihnen voran schreiten während der achtziger Jahre die unsicheren Tastversuche der Neuerer, die lauten, oft wirkungslos verhallenden Einsprüche der Kritiker und das ungehinderte Weitergedeihen des einträglichen gehalt- und geschmacklosen Zugstückes.

Die Kritiker! Bei Anlaß eines Gastspiels der Comédie française in London 1879 veröffentlichte Matthew Arnold im Nineteenth Century einen Aufsehen erregenden Artikel, The French Play in London, der in dem Satz gipfelte: „Die Bühne ist unwiderstehlich, organisiert sie!" Denn — so ungefähr fuhr Arnold fort — die Mittelklassen suchen Erweiterung ihres Geistes, ihres Wissens, ihrer Schönheitssicht, ihres gesellschaftlichen und sittlichen Lebensausblicks im Theater. Hier war dem Drama ein neues hohes Ziel gesteckt. Seine Verwirklichung aber, die Arnold nicht mehr erlebte, schien in den Werken eines unbekannten ausländischen Dichters schon ihre Erfüllung gefunden zu haben, in den Gesellschaftsdramen des Norwegers Ibsen. Niemand wußte um ihn, bis 1873 Edmund Gosse in einem Aufsatz der Fortnightly Review auf ihn aufmerksam machte. Übersetzungen folgten, und schon 1879 gingen in William

Archers Übertragung die „Stützen der Gesellschaft“ über die Londoner Bretter. Das englische Theater war aber noch nicht bereit, den Ibsenschen Geist bei sich aufzunehmen. Man mußte sich damit zufrieden geben, in engerem Kreise Ibensensche und dramatische Probleme im allgemeinen zu erörtern.

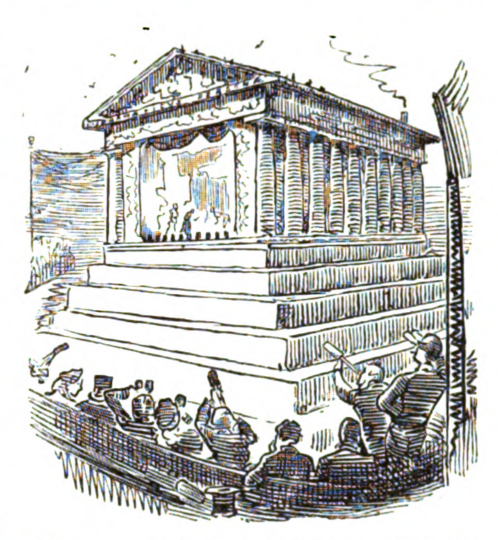


Abb. 258. Auch Punch sieht ein, daß die Bühne „gehoben“ werden muß. (Karikatur Punch 1880, Bd. 78.)

Im übrigen blieb es beim alten. Die zugkräftigen Romane eines Fielding, Goldsmith, Scott, Dickens, Thackeray wurden auf die Bühne gebracht. Gelegentlich griff man weiter. Robert Buchanan (1841—1901) — nicht der geringste unter den damaligen Dichtern — dramatisierte Ohnets Le Maître des Forges als Lady Clare (1885) und Dostojewskis Schuld und Sühne als The Sixth Commandment (1890). H. C. Merivale (1839—1906) wagte sich an Wilhelm Meisters Lehrjahre heran, die er zu dem Bühnenstück The Lord of the Manor (1880) umknetete. Man pflegte wie bisher das beliebte Melodrama, gab ihm die sozialsentimentale Würze bei und verlieh ihm durch bunte Trachten und durch die ausgiebigste Verwendung der neuesten bühnentechnischen Errungenschaften einen blendenden Glanz. So entstanden Prunkstücke wie G. R. Sims' The Light o' London 1881, H. A. Jones' The Silver King (1882) und Wilson Barretts glanzvolles The Sign of the Cross (1895) — Nero und das Christentum! —, welches den Höhepunkt dieser Gattung bezeichnet.

Nun wurden aber schon damals Versuche gemacht, sich aus den tiefsten Niederungen des Melodramas und der Bühnenbearbeitung emporzuwinden. Darum bemühten sich W. S. Gilbert und Sydney Grundy, die aber bei aller Eigensinnigkeit über drollige Seitensprünge nicht hinauskamen. Gilbert starb 1911 in hohem Alter, von seiner Zeit weit hinter sich zurückgelassen. Kühner und zeitgemäßer traten Henry Arthur Jones und Pinero auf, die Gesellschaftsprobleme typischer Art mit dramatischen Vorgängen seelisch zu verflechten suchten. Jones blieb bei den lauten Effekten stehen, während Pinero den Dialog verfeinerte, von den Schlacken der Überrhetorik befreite und die ganze dramatische Technik überhaupt auf die Höhe brachte. Beide sind ausgesprochene Übergangsdramatiker, die über die neunziger Jahre hinaus ins zwanzigste Jahrhundert hineindichteten, ohne von dem neuen Geist einen Hauch verspürt zu haben. Ebensowenig bekümmerte sich Oscar Wilde, dessen witzige Lustspiele in den lauten neunziger Jahren die Londoner Gesellschaft ergötzten, um die Fragen, die der Zeitgeist stellte. Sein Verdienst war, dem Bühnendialog Würze, Geist und Stil gegeben zu haben. Nur die Salomé brachte für England gehaltlich etwas Neues: Maeterlincks überrieselnde Klang- und Dingeinfühlung (s. oben S. 331).

William Schwenck Gilbert (1836—1911) schrieb zuerst Parodien auf bekannte Opern. Von hier aus fand er 1870 durch seine Nachahmung von Tennysons Princess — die er später in eine Operette umarbeitete (s. oben S. 200) — den Weg zum heroischen Spottdrama und zur Bühnenbearbeitung (The Palace of Truth 1870). Und nun schüttete er in den folgenden Jahren ein wahres Füllhorn von Schauspielen in Versen, von Tragödien und von Parodien aus. Seine Lustspiele — Topsyturvydom 1874, Broken Hearts 1874, Tom Cobb 1875, Engaged 1877 — sind echte, bodenständige Kunst. Der durchschlagende Erfolg kam aber nicht durch sie, sondern durch die Operettentexte, die er seit 1875 — mit dem Trial by Jury beginnend — dem Komponisten Arthur Sullivan bis zu dessen Tode lieferte. Hier richtet er das schräge Licht

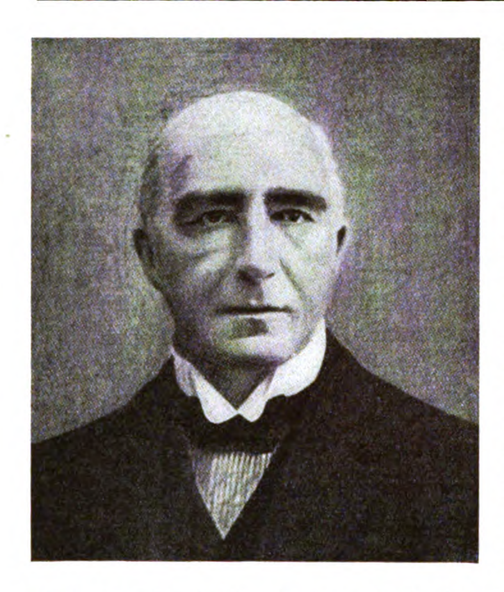


Abb. 259. Sir Arthur Pinero. Nach einer Photographie. (Aus Bookman 1922.)

des komischen Geistes auf die Formelhaftigkeit in der Kunst und im Leben, die er in komischen Verleiblichungen auf die Bühne stellt als Henker, Piraten, Bräutigame, Könige, Ästheten und Feen in grotesk phantastischer Weltumhüllung. Die bekanntesten Operetten sind The Pirates of Penance 1879, Patience 1881, The Mikado 1885. Unter ihnen beansprucht Patience or Bunthorn's Bride auch heute noch ein kulturhistorisches Interesse. Denn hier wird die sog. ästhetische Bewegung lächerlich gemacht. Man beachte die Begeisterung für Porzellan, Mittelalter, Mohn, Lilie und die Oscar Wildeschen Lieblingsworte asphodel, amaranthine, plinth usw. Ein fleischlicher Poet — man denkt an Robert Buchanans Angriff auf Rossetti — und ein idyllischer Dichter, beide langhaarig und peripatetisch, wandeln einander gegenüber. Chöre liebeskranker Mädchen umschwärmen sie. Nüchterne Dragoner stören lachend den schmachtenden Aufzug. Groteske und Humor in Dialog und Vers und nicht zuletzt Sullivans reizende Musik tun heute noch ihre Wirkung auf der Bühne. Dies gilt in erhöhtem Maße vom Mikado or The Town of Titipu, wo der damaligen Modebegeisterung für alles Japanische Nadelstiche versetzt werden. In der Gestalt des Mikado geht der trockene englische Humor über die Bretter. Wie der Kaiser von der Ermordung seines Sohnes Nanki-Poo hört, bemerkt er den vor Angst immer stärker erzitternden Schuldigen gegenüber: „Ach wie lästig! . . . Ich weiß nicht mehr genau, welche Strafe vorgesehen ist, wenn man den Tod des Kronprinzen herbeigeführt hat . . . Ich glaube etwas Langsames, mit siedendem Öl dabei. Ich glaube, siedendes Öl kommt vor; ich bin aber nicht sicher. Ich weiß, es ist etwas Scherzhaftes, aber Langsames, entweder siedendes Öl oder geschmolzenes Blei . . . Nun, paßt euch die Zeit nach dem Mittagessen? Könnt ihr so lange warten?"

Sydney Grundy (1848—1914) verdankte den Lustspieldichtern Scribe, Labiche und Mirbeau, deren Stücke er in seiner dramaturgischen Lehrlingszeit bearbeitet hatte, die französische Technik des geschliffenen Dialogs und die Eigenart, den dramatischen Vorgang an den Anfang — oder sogar vor den Beginn des Stückes — zu legen, um von hier aus auf der Bühne nur die zur Katastrophe führenden letzten Folgerungen zu entwickeln (so in Frou-Frou 1870, Camille 1880, The Glass of Fashion 1883, A Fool's Paradise 1889, Sowing the Wind 1893, The Greatest of These 1896), welchen Kniff ihm Jones und Pinero abgeguckt haben. Grundy hat bei guter Technik den Willen zur Wahrheit. Ihm fehlt aber die tiefdringende dichterische Wahrheitsschau.

Henry Arthur Jones (geboren 1851) war von Anfang an überzeugt von der sozialen Verpflichtung des Dramatikers und den Entwicklungsmöglichkeiten des Schauspiels in gesellschaftsittlicher Richtung. Die kühne Höhe Ibsenscher Moralbegriffe lag ihm ferne. Er suchte die seichten Stellen eines sozial aufgerüttelten Mittelklassengewissens ab. Der gesellschaftliche Hintergrund war ihm die Hauptsache. Über ihm vergaß er die Zeugung lebendiger Charaktere und setzte an ihre Stelle die Fleischwerdungen bloßer Standpunkte in den immer wiederkehrenden Figuren des künstlerischen oder wirtschaftlichen Asketen, der sich gegen die Ruchlosigkeit der Zeit auflehnt, des bürgerlichen Kaufmanns, der sich zum Hüter gesellschaftlicher Sittlichkeit macht, der Frau in allen möglichen Abwandlungen, in denen wir alles, nur nicht die ewige Weiblichkeit erkennen können. Sein sittliches Ideal ist die gesellschaftliche Norm, die von der Heuchelei am Leben erhalten und im guten Schein sichtbar gemacht wird. Zu ihr kehren die Sünder in eindrücklichen Reue- und Bekenntnisszenen zurück. Immer noch das alte Melodrama, das seine Typen in zwei getrennte Lager, Gut und Böse, scheidet, die Handlung nicht von den inneren Kräften der Gestalten, sondern durch die bloße Bühnenmaschinerie bedingt sein läßt, die jäh und unvermittelt den Gang der Dinge unterbricht und den Standort beliebig wechselt. Sein erfolgreichstes Stück war The Silver King (1882), den er zusammen mit Henry Herman schrieb. Hoch türmen sich hier die melodramatischen Bühnenwirkungen. Die falschen Anklagen auf Mord und das Verbrechertum erinnern an den Kriminalroman, die Tyrannisierung der Armut und der Gesinnungswandel an Dickens. In Saint and Sinners (1884) ging Jones einen Schritt weiter. Er warf etwas vom Ibsenschen Salz in die soziale Kritik hinein. Aber nicht mehr als eine Messerspitze voll! In The Middleman (1889) und in Wealth (1889) richtete er den prüfenden Blick auf die Kapita-

listen und Arbeiter der Industrie. Dann kam die Wendung in seinem Verfahren. Er fing an, seine soziale Kritik in den Wirkungen sichtbar zu machen, die eine sog. Schlüsselgestalt, eine Verführerin oder ein Betrüger und Schmarotzer, auf seine Umgebung ausübt, zunächst noch unter bedenklichen Geschmacksverirrungen im ernsten Drama — Judah 1890, The Dancing Girl 1891 —, dann aber mit besserem Gelingen im Lustspiel: The Crusaders 1891, The Masqueraders 1894 (seine beste Leistung!), The Philistines 1895, The Rogue's Comedy 1896. Seitdem sind Dutzende von Stücken aus seiner Feder geflossen.



Abb. 260. William Schwenck Gilbert. Nach einer Zeichnung von Spy.

Und ebenso viele aus der Feder des Arthur Wing Pinero (geboren 1855)! Auch Pinero hat seine Lehrzeit mit der englischen Umarbeitung fremder Stücke begonnen, um von dort zum Schwank überzugehen, mit dem er in den Erstlingsjahren die höchsten Erfolge erzielte: The Rocket 1883, Independence. Später sehen wir ihn neben der sentimentalen und der phantastischen Komödie das neutral realistische Lustspiel pflegen, das die Unsittlichkeit als Abschreckungsmittel wirklichkeitsgetreu darstellt. Der Dramatiker erscheint als der kühle Beobachter, der Bilder entrollt, ohne Urteile zu fällen. The Gay Lord Quex (1899) ist unter diesen Sittenbildern in der Verneinung wohl das wirksamste. Daneben aber hat sich Pinero schon früh im sog. Ideendrama versucht, wie The Profligate (1889) und The Second Mrs. Tanqueray (1893) zeigen. (Sein drittes ganz verfehltes Ideenstück The Notorious Mrs. Ebbsmith, 1895, verdient kaum Erwähnung.) Die in das dramatische Geschehen hineingezwungenen Ideen aber sind alt und abgedroschen: die Sünden der Vergangenheit, die ihre Folgen in die ferne Gegenwart hineinschicken, um dort in ahnungslosen Momenten unsere feingewobenen Pläne jählings zu zerreißen. Beide Male sind die Folgen Gestalt geworden, das eine Mal in dem anklagenden weiblichen Opfer des Wüstlings, das andere Mal in dem früheren Liebhaber. Es ist die von George Eliot in ihren Romanen vertretene Lehre vom Determinismus. Pinero hat nicht Zeitprobleme aufgegriffen, die kraft ihrer inneren Bedeutung jenseits der Grenzen des Einzeldramas im weiten Weltherzen ihren seelischen Widerhall finden, Lebensfragen, die Ewigkeitswertmesser sind, die neue Gewissensordnungen ahnen lassen, deren zu frühe Verwirklichung die Tragik eines zeitübereilenden Helden bedingt. Bei Pinero anerkennen wir nur die edle Ernsthaftigkeit, die auch den gedanklich Anspruchsvollen im Augenblick zu bannen weiß. Seine Lebensfragen selber aber stecken in der Beengung der Philistermoral. Der Profligate ist ein altes Moralitätenstück in der modernen Umrahmung der englischen Bürgerehrbarkeit South Kensingtons. Der frühere Wüstling wird durch die plötzlich auftretende Märtyrerin, das Opfer seiner Vergangenheitslust, vor den Augen seiner Neuvermählten entlarvt. Problem? War er gut oder schlecht? Die zweite Frau Tanqueray muß zugrunde gehen, weil sie vorehelich geliebt hat. Der alte Liebhaber aber kommt mit dem Schreck davon. Er hat bloß ein Mannesleben geführt, „genau so wie ich und viele andere". Zu dieser Äußerung versteigt sich Pinero, nachdem Meredith schon Jahre vorher seinen Egoisten und seine Diana geschrieben hatte. Wie schief ist dazu der Determinismus, der die „zweite Frau" zum Selbstmord treibt! Entweder war Paula, ganz unabhängig von ihrem Verstoß gegen die gesellschaftliche Moral, ein gemeines Wesen, das sein Verhängnis verdiente. Dann war das Problem ohne jeglichen Reiz. Oder sie war in ihrem Kerne gut. Dann mußte die Gesellschaft gegeißelt werden, die einer solchen Frau das Eheglück verunmöglicht. Hier ist nichts zu finden von Ibsens starkgewillter Weiblichkeit und seinem moralischen Übermenschentum. Statt dessen wandelt die Düsterkeit und komische Langweiligkeit der Mittelmäßigen wahrheitsgetreu über die Bühne. Pineros feiner Spürsinn für das Wirkungsvolle hat es fertig gebracht, selbst diese Langweiligkeit mit dramatischer Spannung zu laden. Ein Kraftmoment ist die aus gezwungener Zufälligkeit gezeugte Erkennungsszene zwischen Paula und ihrem Liebhaber. So steht es mit Pineros ideenarmem Ideendrama! Am besten ist er schließlich gefahren, wenn er die Lebensprobleme beiseite schob und in The Benefit of the Doubt (1895) eine bestimmte soziale Gruppe, die unheroische, un-

nachdenkliche, mit Kleinidealen zufriedene Menschheit klug und witzig in Handlung und Gespräch umsetzte.

Die neunziger Jahre stehen schon im Zeichen des neuen, des zeitgeistigen Dramas. Nicht, daß sie imstande gewesen wären, von sich aus eine bodenständige dramatische Kunst zu schaffen — Shaws Lustspiele, diese kühnen zeitlichen Vorgriffe sind Ausnahmen —; denn die Eigenkunst kam erst mit dem neuen Jahrhundert. Wohl aber haben die neunziger Jahre zwei große Aufgaben übernommen und gelöst: die Geschmacksreinigung und die Schaffung einer vom kaufmännischen Geiste befreiten, künstlerisch eingestellten Bühne, die das dramatische Experiment zu pflegen wagte und die gebildeten Kreise mit dem Besten bekannt zu machen suchte, was in der ganzen Welt über die Bretter ging. Diese neue Bühne wollte ideenspendend sein. Sie war aber auch ebenso gerne bereit, Ideen zu empfangen. Das konnte sie um so eher, als durch das amerikanische Verlagsrechtsgesetz vom Jahre 1891, das dem englischen Druck in Amerika den nötigen Schutz sicherte, für die Verbreitung guter englischer Dramen neue günstige Bedingungen geschaffen worden waren. Denn jetzt durfte der englische Dramatiker es wagen, seine besten Stücke drucken zu lassen. Dadurch fanden sie den Weg in die engeren Kreise der Geistesmenschen, die sich bisher um dramatische Kunst wenig bekümmert hatten, aber jetzt mit ihren neugeweckten Interessen auf ihre nähere Umgebung zu wirken begannen, so daß ganz allmählich von verschiedenen Seiten aus die Anforderungen an die Bühne höher geschraubt wurden. Das kam auch Ibsen zugute. Seine Ideen fanden in der von William Archer besorgten englischen Gesamtausgabe weitere Verbreitung und fingen eigentlich erst jetzt an, auf englischem Boden Wurzel zu schlagen. In dem eben erwähnten William Archer war dem alten Melodrama ein vernichtender Kritiker, dem neuen Schauspiel aber ein mutiger Vorkämpfer erstanden. Das dramatische „Sardoudledom" kam in Verruf.

Die noch in die Gegenwart hereinragende Bühnenreform hat 1891 eingesetzt mit dem von John T. Grein gegründeten Independent Theatre, das Ibsens, Tolstois, Maeterlincks und gelegentlich auch Shaws Dramen zur Aufführung brachte. Sein Verdienst war, den Bühnendichtern in der Höhenluft geistiger Freiheit Gastrecht eingeräumt zu haben. Ihr Wagemut reizte auf Nachbarsgebieten zur Nachahmung. 1895 kam die Elizabethan Stage Society zustande, deren schönste Leistung die Wiederaufführung der alten Moralität Everyman (1911) ist. Die Gesellschaft des Independent Theatre ging nach sieben Jahren ein, um schon 1899 als Stage Society ihre Auferstehung zu feiern. Diese machte es sich zur Pflicht, wertvolle Stücke aufzuführen, die ein kaufmännisch denkender Intendant abgelehnt hätte, einen ebenso gediegenen wie abwechslungsreichen Spielplan zu schaffen und sich dem dramatischen Experiment zu widmen. Diesen Grundsätzen ist sie treu geblieben. Sie hat Shaw auf die Beine geholfen und im Lauf der Jahre alle möglichen Neuerer auf die Bühne gebracht: Maeterlinck, Ibsen, Björnson, Strindberg, Tolstoi, Gorki, Gogol, Tschechow, Brieux, Sudermann, Wedekind, R. L. Stevenson, Henley, Gilbert Murray, Granville Barker, Maugham, Hankin. Nun konnte aber auf die Länge keine Bühne bestehen, die nur idealistische Zwecke verfolgte, keine Bühne, deren Weckrufe nur in wenig Köpfen widerhallten. Die Grundsätze der künstlerischen Freiheit und der „Wirtschaftlichkeit" durch Erweiterung des Zuschauerkreises mußten so gut wie möglich miteinander versöhnt werden. Diese schwierige Aufgabe hat Granville Barker zu lösen versucht, der 1904—1905 mit Vedrenne zusammen das Court Theatre übernahm und — entgegen der englischen Bühnensitte, wonach nur ein einziges zugkräftiges Drama den ganzen Winter ausfüllt — mit einem geschmackvollen Spielplan ausrüstete. Barker hat Shaws Stücke volkstümlich gemacht und später Galsworthy und Masefield die Wege geebnet. 1910 unternahm er mit zweifelhaftem Erfolg einen ähnlichen Versuch mit dem Duke of York's Theatre. Durch ihn wurde besonders in den Provinzen das „Repertory Theatre" Mode. In Manchester entfaltete die reiche Miss A. E. F. Horniman eine emsige Werbetätigkeit. Sie eröffnete 1907 am dortigen Midland Theatre das Manchester Repertory Theatre. Sie erwarb käuflich noch im selben Jahre das Gaiety Theatre und gestaltete es nach ihren Plänen um. Andere Provinzen folgten Manchesters Beispiel. 1907 entstand in Glasgow das Scottish, ihm folgten 1911 das Liverpool und 1913 das Birmingham Repertory Theatre. Der größte Erfolg aber war dem Irish National Theatre in Dublin beschieden. Von ihm soll im letzten Kapitel die Rede sein.

Soviel über die Verdienste der neunziger Jahre um die Bühne. Über das Drama selber hat der Literarhistoriker wenig zu berichten. Bernard Shaw tritt auf. Aber seine Neugeistigkeit findet erst später Beachtung. Im übrigen, was sehen wir? Die uns schon bekannten Henry Arthur Jones, Grundy und Pinero, die ihre mittelmäßige dramatische Ausbeute reichlich vermehren. Am Anfang des Dezenniums leuchtet meteorartig Oscar Wilde auf.

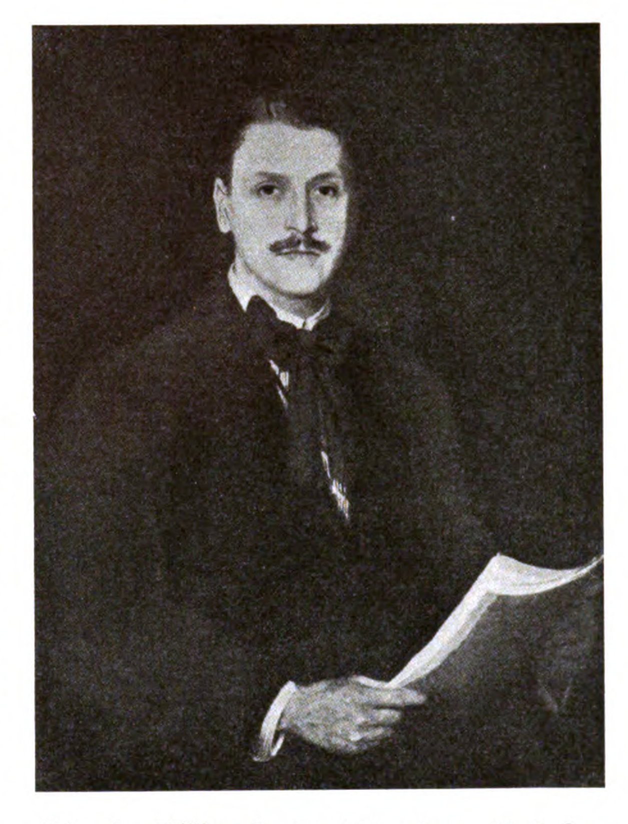


Abb. 261. William Somerset Maugham. Nach dem Bildnis von Gerald Kelly. (Aus Bookman 1919.)

Oscar Wilde hauchte dem aussterbenden „Sardoudledom" neuen Lebensodem ein. In seinen Salonlustspielen scheut er sich nicht, die abgedroschensten französischen Motive zu neuem Gebrauch heranzuziehen, um sie an den Aktenden mit lautem Krach wirkungsvoll abzufeuern. Über die Knalleffekte seiner Sprengladungen mag er selber innerlich gelacht haben. Da ist die in den straffen Netzen der englischen Gesellschaftsgesetze sich windende Frau mit einer Vergangenheit in Lady Windermere's Fan (1892). Ihr gegenüber in An Ideal Husband (1895) der Mann mit einer Vergangenheit. Zwischen beiden das Motiv von der verborgenen Vaterschaft in A Woman of No Importance (1893). Aber diese sentimentale Trivialität umleuchten raketenartig die ergötzlichsten Wortspiele und Ideentänze. Denn Wilde besaß die Gabe, die vorbeihuschende Laune des Augenblicks zu fassen und den Menschen ihre eigenen Gedanken vorwegzunehmen, um sie ihnen in zugespitzten Epigrammen wieder zurückzuschenken. Die Gestalten selber — gelegentliche Dupliken aus Dorian Gray — entbehren der feinen Abstufung, geben sie doch unterschiedlos gleich spitzige Epigramme und gleich kecke Paradoxa von sich. Nicht die Charakterverschiedenheit hat das Wesen von Rede und Gegenrede bedingt. Die Worte verfolgen ihre eigenen Zwecke. Sie sind Spiegelungen der Wildeschen Gesellschaftsschau, die uns in sprachlichen Wirklichkeitsklängen, nicht in lebensfremdem Bühnenjargon mitgeteilt werden. Die Gesellschaftswelt aber, in der Wildes Geschöpfe sich bewegen, ist ein gekünsteltes Nirgendwo. In The Importance of Being Earnest (1895) hat Wilde auf jede Handlung und auf die alten melodramatischen Kniffe verzichtet und in der anmutigen Form einer Posse die paradoxalsten Witze und die tollsten Sprünge der Geistesverfassung der Personen selber entwachsen lassen. Das Ganze ein laut lachender Kommentar gesellschaftlicher Frivolität! Wildes witzige Salonlustspiele haben Nachahmer gefunden. Wir nennen Charles Haddan Chambers (geboren 1860), Richard Claude Carton (geboren 1853), Henry Vernon Esmond (geboren 1869), Mrs. Craigie (1867—1906) und sogar Somerset Maugham, der sich sonst auf andern Bahnen bewegt (s. oben S. 370), dessen Lady Frederick (1907) aber ganz deutlich Wildesche Methoden verrät.

Im neuen Jahrhundert aber beginnt der neue Geist auch das englische bodenständige Drama immer tiefer zu durchdringen. Bernard Shaw gilt jetzt nicht mehr als bloßer Eigenbrötler. Er wirkt führend als dramatischer Gestalter der Zeitideen. Wie Ibsen will er das Drama zu einem tauglichen Werkzeug der Weltanschauungskündung und der sittlichen Beeinflussung machen. In diesem Sinne, nicht als Dichter darf er als ein englischer Ibsen gewertet werden. Die soziale und naturalistische Neigung des Norwegers drängt bei dem Schauspieler und Intendanten Granville Barker nach Gestaltung und noch deutlicher bei John Gals-

worthy, auf dessen Spuren auch Somerset Maugham eine Zeitlang — in Smith (1909), Loaves and Fishes (1911), The Land of Promise (1914) — wandelt. Sie stellen Ausschnitte des Lebens vor uns hin, wie sie sich in Wirklichkeit ihrem Auge darbieten. Sie führen uns aus dem eleganten Salon hinaus in die Straßen und Hintergäßchen und in die elenden Hütten der Armen. Nicht die Menschen sind ihnen die Hauptsache, sondern die brennenden Tagesfragen, die im Gemüt der handelnden Personen tiefe Eindrücke hinterlassen haben. Nicht Kunst ist ihr Ziel, wohl aber sittliches Wirken im Dienste einer Idee. Dem Realismus des neuen Romans parallel laufend wird von W. W. Gibson — in dem Einakter Womenkind 1912, dem man zur Not auch die Dialoge Daily Bread 1912 zugesellen kann —, von Gilbert Cannan — in seinem Miles Dixon (1910) und Mary's Wedding (1912), die beide in der Sammlung Four Plays (1918) veröffentlicht sind —, von Miss Githa Sowerby — in dem einzigen Stück, das sie geschrieben: Rutherford and Son (1912) — und von John Masefield — in The Campden Wonder (1907) und in der Tragedy of Nan (1908) — eine starke Wirklichkeitskunst gepflegt, die sich der unmittelbaren Kündung sittlicher Ideen enthält und nur eines erstrebt: die Schaffung einer primitiven, rauhen Atmosphäre. Die meisten dieser Stücke spielen ferne von London, Gibsons, Miss Sowerbys und Cannans Dramen im Norden, Masefields Campden Wonder im Westen. Cannan und Masefield bedienen sich gerne des Dialekts. Am weitesten in der Verwendung grober Effekte geht Masefield, der in der Tragedy of Nan die ihm eignende Lebenspoesie bald durch grausiges Dunkel, bald durch grelle Farben verdirbt. Hankin und Houghton durchzucken ihren Strengrealismus mit zynischen Ideenkühnheiten, die an Samuel Butler erinnern. Das neue Geschlecht wird hier in trotziger Fehde mit dem alten dargestellt. Neben diesen Soziologen, Realisten und Zynikern gedeiht die alte dramatische Art weiter, die, unbekümmert um Zeitfragen und Naturalismus, durch Geist, Witz und Phantasie ihre Wirkungen zu erzielen sucht. Hier ist Sir James Barrie führend, dem H. H. Davies zur Seite zu stellen ist, während Maugham, Arnold Bennett und Alfred Sutro (geboren 1863) sich schon mehr der Posse nähern.

Harley Granville Barker (geboren 1877) hat wohl unbewußt von der Psychometrie des amerikanischen Romanepikers Henry James gelernt. Wenigstens hat er als Dramatiker versucht, einem experimentellen Realismus nachzuleben, der sich bei ihm eines kalten, jede Deutung vermeidenden Impressionismus bedient: The Marrying of Ann Leete 1901, The Voisey Inheritance 1905, The Madras House 1910. Fragen und sich wiederholende Redensarten malen die seelische Luft. Über das dramatisch impressionistische Bild mit den sich ablösenden seelischen Tiefblicken geht Barker nicht hinaus. Die Voisey Inheritance ist eine bürgerliche Comédie humaine, ein Riesenstoff in fünf Akte zusammengedrängt. Die Handlungsführung selber ist flach und bewegungsarm. Sie ist der langsame psychologische Zeiger, der das Charakterbild allmählich ab- und ausmißt. Voisey ist ein angesehener Notar und Anwalt und guter Familienvater. Nein, er ist ein Dieb, der jahrelang die ihm von den Kunden anvertrauten Gelder zu seinen eigenen Zwecken verwendet hat, während er ihnen regelmäßig die Zinsen ausbezahlte. „Wie kommt das?" fragt der ihm das Geständnis abnehmende Sohn Edward. Des alten Voiseys Vater hatte das Unrecht begonnen, und der Sohn hatte von ihm wie ein Märtyrer die Bürde der Erbschaft übernommen. Heute fühlt er sich als Held; denn er hat ein gefährliches Spiel erfolgreich durchgespielt. Seine Lebensuhr ist aber bald abgelaufen, und er bittet den Sohn, ihm die Voisey-Erbschaft so abzunehmen, wie er sie einst von seinem Vater übernommen hat. Hat der alte Voisey unter dem Zwang der Umstände gehandelt oder aus entartetem Verbrecherstolz, oder hat er sich unter der Lockung des Goldes in immer engere Maschen verstrickt? Was soll der Sohn jetzt tun? Weiterfahren oder sein Leben der Wiedergutmachung widmen? Kaum hat er sich für das letztere entschlossen, so stirbt sein Vater. Edward enthüllt das Geheimnis der ganzen Familie. Sie sind alle entsetzt, aber keiner will ihm helfen. Nun will er die Wahrheit bekannt machen und die Folgen — Gefängnis! — auf sich nehmen. Seine Geliebte bringt ihn davon ab. Es bleibt als Ausweg nur das alte Spiel. Dabei können die Gewinne beiseite gelegt werden, um die kleinen Sparer allmählich auszubezahlen, während die reichen Kunden warten müssen. Aber wird nicht auch er in diesem Spiel entarten wie einst sein Vater? Seine Geliebte bürgt ihm dafür, daß er diese Gefahr überwinden wird. Aber schon kommt ein reicher Kunde, um

seine Gelder zurückzuziehen. Edward erklärt ihm kurzweg den Sachverhalt. Er ersehnt geradezu eine gerichtliche Verfolgung und das Gefängnis, das ihn von allen Plagen erlösen wird. Der Herr zögert und steht schließlich von der Betreibung ab, aber er gibt das Geheimnis andern weiter. Was wird das Ende sein? Gefängnis? Wir wissen es nicht. Der Vorhang fällt über Shavianischen Glossen, die im Court Theatre, wo das Stück zuerst aufgeführt wurde, gewissermaßen in der Luft lagen. Sie haben auch das epigrammdichte Gehirn Barkers zu durchsickern vermocht. Sein Drama Waste (1907) wurde von der Zensur verboten. Ein brutaler, übermoderner Naturalismus ist hier durchsäuert von Strindbergs und Wedekinds Zynik und den brennenden sozialen, religiösen und politischen Tagesfragen, die Barker seit seinem Übertritt zum Sozialismus (1901) immer mehr zu fesseln begannen.



Abb. 262. Granville Barker. Nach einer Zeichnung von W. Rothenstein. (Aus Twenty Four-Portraits by R.)

Dieselbe realistische Kälte liegt über den Bühnenbildern, die John Galsworthy entwickelt. Bei ihm werfen die dramatischen Geschehnisse uns Fragen zu, die zu beantworten unsere eigene Aufgabe ist. „Jeder Lebens- und Charaktergruppierung — sagt Galsworthy — wohnt eine Moral inne. Und es ist Aufgabe des Dramatikers, die Gruppierung so zu gestalten, daß die Moral in aller Schärfe ins Tageslicht gerückt wird." Galsworthy ist deshalb ein Situationsdramatiker. Über Situationen hebt und senkt sich bei ihm der Vorhang. Die soziale Frage liefert ihm unablässig Ursituationen. Diese enthalten meistens zwei kontrastierende Gruppen. Jede Gruppe zerfällt in verschiedenartige Typen, alle in Gebärden gezwungen, die uns mittelbar eine Moral versinnlichen. So ist die Ursituation in Strife (1909) der durch die modernen wirtschaftlichen Verhältnisse verursachte Ausstand in den walisischen Zinnminen, der uns die Verwaltungsräte und die Gewerkschaften in einen Kampf auf Leben und Tod verwickelt zeigt. Beide zerbrochen in Typen, die durch kleinere Unstimmigkeiten unter sich sich wieder gegenseitig abstufen. Bei beiden ein starrköpfiger unversöhnlicher Führer, dort Anthony, hier Roberts, die schließlich beide von ihren eigenen Gefolgsleuten, nachdem es zu einem allgemeinen Vergleich gekommen ist, abgeschüttelt werden. In Justice (1910) ist es die Sinnlosigkeit des englischen Strafgesetzes, die die Urlage bildet, dem ein weitverästeltes, lebenerdrückendes System entwächst. Der junge Kanzlist Falder hat, um seiner Geliebten aus der Not zu helfen, einen Scheck gefälscht. Diese Urzelle zeugt nun vor unsern Augen die fürchterlichsten Folgen: Gefängnis und damit seelische und leibliche Ertötung. Daneben sehen wir in der beklemmenden Enge der Bedingungen, die das Leben im Gefängnis drohend umlagern, weise und mitfühlende Menschen, deren Wollen und Handeln aber vom System gelähmt wird. In The Silver Box (1906) und in The Eldest Son (1912) ist es der Klassengeist, der neue enge Situationsgrenzen zieht. Er mißt mit zweierlei Maß. Er schickt den Gatten der armen Putzfrau wegen eines im Trunk begangenen kleinen Diebstahls ins Gefängnis und läßt den Sohn des Parlamentsabgeordneten, der zur selben nächtlichen Stunde, im selben Zustand gestohlen hat, dank dem Geld und dem Einfluß des Vaters, entkommen. Der Einakter Silver Box ist wohl Galsworthys beste dramatische Leistung, ein Stück schlagender Wirklichkeitskunst mit geschickt verhüllten künstlerischen Abkürzungen. Die Putzfrau Mrs. Jones ist lauter Leben und Wahrheit. In The Eldest Son ist das Motiv dasselbe, die Wirkung aber stark herabgemindert. Wiederum sind es soziale und wirtschaftliche Kräfte, die in The Fugitive (1913) die Umrisse der Ursituation zeichnen. Es ist die Geschichte von Irene und Soames Forsyte in The Man of



Abb. 263. Sir James Barrie. Nach einer Photographie.
(Aus Bookman, Christmas Number 1920.)

Property (s. oben S. 398), ins Dramatische übertragen. Irene ist Clare, und Soames ist George Dedmond. Den Architekten Bosinney erkennen wir in dem Journalisten Kenneth Malix. Diese neue Irene, die Tochter eines Geistlichen, hat allerdings einen viel schwereren Gang als die alte Irene zu gehen. Dem Gattenbesitz entlaufen, gibt sie sich, der Not gehorchend, dem Liebhaber als Belohnung für seine Ritterlichkeit hin, bevor sie Liebe für ihn empfindet, wird abgewiesen, kehrt später als Tippfräulein zu ihm zurück, verliebt sich erst jetzt in ihn, findet ihn aber nacheinander kalt, durch die Ehescheidungsklage ihres Mannes mürbe gemacht, durch Gläubiger in die Enge gedrängt und schließlich durch sein Verhältnis zu Clare vom wirtschaftlichen Ruin bedroht. Da sie weiß, daß die Anklage fällt, sobald sie sich von ihm zurückzieht, verläßt sie ihn in aller Gelassenheit. Und nun das Ende! Sie hat am Derbytag ihre Schritte nach einem eleganten Speisehause gelenkt, das von Prostituierten besucht wird. Ihr Entschluß zur Käuflichkeit ist gefaßt. Ein junger Mann bemüht sich um sie und bezahlt liebenswürdig ihr Essen. Ein Wüstling nähert sich ihr und bestellt sie auf den nächsten Abend. Ein Blick auf sein lüsternes Gesicht enthüllt ihr mit Schaudern den Abgrund, in den sie sinken wird. Lieber sterben! Da träufelt sie Gift in ein Weinglas, trinkt es aus und stirbt, während ein paar Sportleute nebenan die letzten Takte eines bekannten Liedes singen: „This day a stag must die.“ (Heut muß ein Hirsch verenden.) Melodramatische Gebärden umwinken symbolisch den Schluß. Das Seelendrama selber ist innerlich unwahr. Falsch ist schon Clares Entschluß, Prostituierte zu werden. Ihr Tod ist deshalb nicht der seelisch begründete Austrag des Kampfes zwischen ihrem Charakter und den Umständen. Hier ist Galsworthy seiner Gewohnheit entgegen mehr bühnenhaft als wirklichkeitswahr. In Joy (1907), The Pigeon (1912), The Mob (1914), A Bit o' Love (1915) ist das Interesse rein persönlich, während The Little Dream (1911) eine dramatisch wenig wirksame Allegorie ist. In Galsworthys Dramen finden wir fast immer eine eindrückliche Wirklichkeitskunst, eine ungekünstelte Lebenssprache, eine — vielleicht etwas typenhafte — in dramatische Gedrängtheit gezwungene Gestaltenwelt. Was wir aber vermissen, ist der poetische Hauch, die Hinaufhebung der dargestellten rauhen Wirklichkeitsmomente durch das Mitschwingenlassen eines höheren Sinnes in die Überwelt der Symbolik und des Gleichnisses. In seinen Romanen hat er diese Hinaufläuterung vollzogen. Es ist deshalb unbegreiflich, wie man darauf verfallen konnte, den Dramatiker über den Romandichter Galsworthy zu stellen.

Sir James Barrie — über seine Romane vgl. oben S. 366 — zischt einen erhellenden Sprühregen von geistigen Funken und Leuchtkugeln über eine ins Phantastische verschobene Welt eigenartiger Männer, Frauen und Kinder. Ein silbernes Lachen klingt mit, dem verhaltenes Schluchzen den vorübergehenden Mollton verleiht. In dem Admirable Crichton (1903) und in What Every Woman Knows (1908) steigt er über die dramatische Phantasielaune hinaus in den Dämmerungsschimmer geheimer Deutungen und verborgener Grundgedanken. In Quality Street (1903) erinnert er uns an die Sentimentalität seiner Romane (s. oben S. 366). In Peter Pan (1904) durcheilt er in Traumsprüngen die real empfundene Unendlichkeitsromantik des Kindergemüts. In den Einaktern Pantaloon (1905), The Twelf Pound Look (1910), Rosalind (1912), The Will (1914) schiebt er Sentimentalität und Phantastik in neuen Tanzfiguren weiter. The Admirable Crichton ist äußerlich ein bloßer Ulk, aber schon so von entzückendem Zauber. Allmonatlich lädt der kleine Lord Loam sein ganzes Dienstpersonal mit seinen drei Töchtern, seinem Neffen und seinem

zukünftigen Schwiegersohn bei sich zum Tee ein. Weg mit allen klassentrennenden Schranken! Heute ist es der Abschiedstee. Denn in ein paar Tagen schon beginnt unter schlichtesten Lebensbedingungen — nur Crichton und das Küchenmädchen gehen mit — Lord Loams Jachttour nach fernen Weltteilen. Ach wie tödlich sie sich im Salon langweilen, allen voran der standesbewußte Butler Crichton! Während der kommenden Fahrt werden sie auf eine einsame Insel verschlagen. Da verschieben sich unter dem Druck der neuen Umgebung die alten gesellschaftlichen Verhältnisse. Dem praktischsten Manne, dem Butler, fällt, ohne daß er es erstrebt, die Rolle des Befehlenden zu. Wohl empören sich gegen ihn die stolzen Aristokraten und das einzig mitgenommene Dienstmädchen, die sich in einen fernen Winkel der Insel verziehen. Vergeblich! Der Hunger treibt sie im Abenddunkel alle nacheinander zum warmen Suppentopf zurück, über den Crichton, seine Philosophenpfeife rauchend, wacht. Nun wird Crichton ein mit Machtsymbolen umgebener König und Lord Loam sein Diener, die stolze Lady Mary seine ihn umwerbende Sklavin. Da, ein Kanonenschuß! Ein Schiff hat angelegt. Eine Rettungskolonne naht. Plötzlich gelten wieder die alten Titel, und der königliche Crichton versinkt unwillkürlich in seine frühere Dienergebärde. Nach England zurückgekehrt beginnt Lord Loams Neffe über das ganze Abenteuer ein Buch zu schreiben, in dem er sich selber die Führerrolle andichtet und des allmächtigen Crichton nur in einer Fußnote gedenkt. Niemand soll die Wahrheit erfahren. Crichton verheiratet sich und eröffnet ein Wirtshaus in Harrow Road. Hinter der Groteskerie und der Purzelbaumphantastik dieser possenartigen Handlung mit ihrem witzelnden Dialog zuckt der Lichterglanz eines reizenden Ideenspiels. Denn was führen die zum Topf Zurückschleichenden eigentlich auf? Das Fastnachtsspiel des „Zurück zur Natur"! Das ist das Thema, das Barrie hier bald ironisch, bald satirisch, bald ernst behandelt. Was ist Natur? Natur ist Gleichheit, behauptet Lord Loam. Aber was für eine Gleichheit? Eine periodisch begrenzte, monatlich einmalige. Natur ist Ungleichheit, behauptet Crichton. Denn immer und überall muß es Meister und Diener geben, oben sowohl, wo der Lord herrscht, als auch im Souterrain, wo der Butler befiehlt, gibt es doch nichts Schöneres als ein stolzes aristokratisches Haus. Natur? Natur ist immer Anpassung, es kommt nur darauf an, in welchen Kulturverhältnissen wir das Wort aussprechen. Ins Primitive verschoben wird die Natur zur Unnatur. Da kehrt sich die natürliche soziale Hierarchie um. Da wird der in niedriger Arbeit Hochgediehene zum Herrscher und Übermenschen und der jenseits der Kultur unbrauchbare Meister zum Sklaven, der Diener zum Herrn, der Herr zum Diener. Und wie schnell jeder die Allüren der ihm aufgezwungenen neuen Rolle annimmt! Lord Loam wirft Crichton ein „thank you, Sir" zu, und Lady Mary reibt beim Aufwarten die Hände. In den dramatischen Anfangsstandort, in die Zivilisation zurückgeworfen, verlangsamt und versteift sich der geschmeidig gesunde Körperlauf aller Spielenden und wird wieder zur etikettösen Pose, ja sogar zur Lüge. Hier beginnt ein entarteter Pragmatismus, den ein Tröpfchen Tragödie durchbittert. Die Zivilisation reißt zwei echte Liebende, Crichton und



Abb. 264. Illustration von F. D. Bedford zu Barrie's Prosafassung von Peter Pan (Peter and Wendy, Hodder and Stoughton): Peter Pan wacht.

Lady Mary, auseinander und läßt das mildernde Wort „Lebewohl", bevor es Klang wird, auf beider Lippen sterben. Nicht ein Zeitideendrama ist The Admirable Crichton, wohl aber die Verlustspielung einer zeitlosen Gesetzlichkeit. Das den wechselnden Umständen immer wieder neu und gleich entwachsende Naturrecht findet hier seine komische Erläuterung. In Peter Pan faltet sich das Kindergehirn vor unsern Augen aus zur romantischen Insel Nimmerwo, die alles beieinander enthält, feste Wirklichkeit und liebliche Täuschung: Schule, unregelmäßige Verben, Zahnausziehen und wilde Tiere, Indianer, Piratenschiff auf offener See und von Schatzinselerinnerungen umhauchte Seeräuber. Denn wer ist James Hook, ihr Führer? Der „einzige Mensch, den der Schiffskoch — Barbecue oder John Silver in Stevensons goldner Abenteuerchronik (s. oben S. 351) — nicht fürchtete". Wer ist sein Gefolgsmann Bill Jukes? Er hat einst mit Barbecue unter Kapitän Flint an Bord des Walrus gedient. Hook mit seinem behakten Stumpf am rechten Arm — wer denkt nicht an Captain Cuttle! (s. oben S. 262) — ist die finster dreinblickende Hypostase der Knabenphantasie, die Gestalt, die der angriffslustige Peter Pan als Objekt seines Phantasiemutes sich zu Fleisch und Blut gemacht hat. Peter Pan selber, der dramatische Widerglanz von Barries späterem Adoptivkind George Llewellyn Davies, der nachher auf dem Felde der Ehre fiel, ist der Genius der ewigen, jenseits der Schiedlichkeit weiterlebenden Kindheit, die holde Täuschungen gleich Wirklichkeiten erlebt. Er entlief seinen Eltern am Tag seiner Geburt und eilte zu den Alben in Kensington Garden. Seine jetzige Heimat ist die Nirgendwoinsel, wo die verlorenen Knaben hausen, die gleichgültigen, nichtachtenden Ammen aus den Kinderwagen fielen. Peter ist ihr Häuptling. Er hat wie sie nie Ammengeschichten gehört und fliegt jetzt in eine Kinderstube hinein, wo die kleine Wendy mit ihren beiden Brüdern John und Michael Darling schläft. Auf und davon mit ihnen in seine Heimat! „Erste Wendung rechts und vorwärts bis zum Morgen", das ist der Weg zur Insel Nimmerwo. Wie sicher sie auf einmal alle fliegen können! „Man stellt sich hübsche Gedanken vor, und stracks wird man in die Luft gehoben." Auf der Insel richten sie sich mit den verlorenen Knaben in ihren unterirdischen Kammern ein. Wendy ist jetzt ihr Mütterchen, die ihnen des Abends Märchen erzählt, während droben die mit ihnen gegen die Piraten verbündeten Rothäute treue Wacht halten. Was sie alles erleben! Vor der Heimreise aber noch kommt der große Schlag. Die Rothäute werden von den Piraten angegriffen und vernichtet. Wendy und die Knaben fallen alle bis auf Peter in die Hände der Sieger, die sie nach ihrem Schiff verbringen. Hier sollen sie vor Hooks Augen einer nach dem andern über die Planke in den Tod laufen, während ihr Mütterlein Wendy an den Mast gebunden zusehen muß. Aber Peter Pan, der Retter, naht. Räuber um Räuber wird ins Jenseits befördert. Hook, von Peter in die Enge getrieben, springt vor lauter Verzweiflung über Bord in den Rachen des ihn längst ersehnenden Krokodils. Azorenwärts zieht das eroberte Schiff. Dann geht's im Flug ins Elternhaus. Wie Wehmut ergreift es uns, wenn wir am Schluß den mutterlosen Peter Pan von außen her in die Freuden der Kinderstube hineinlugen sehen. Welch liebevolles Eingehen auf kindliche Tagesträume! Kein Wunder, daß damals die englischen Kinder zum Entsetzen der Ammen aus dem ersten besten Fenster ihre Flugversuche beginnen wollten. Groteskerie, Märchenspuk und Feenlieblichkeit umhuschen ein chaotisches Durcheinander zeitlosen Geschehens. Hier ist das Krokodil, dem einst Hooks abgeschlagener Arm zum Fraß zugeworfen wurde und das nun dem Häuptling über Wasser und Land beständig nachschnuppert und sich im Vorgenuß des noch nicht verschlungenen Körpers „die Lippen leckt". Hook hört es kommen und erblaßt. Es hat einst eine aufgezogene Uhr verschlungen, deren Ticktack sein Kommen verrät. Will man auf der Insel wissen, wie spät es ist, lauscht man in der Nähe des Krokodils, bis in ihm die Stunde schlägt. „Zehn Uhr nach dem Krokodil!" so sagt man. Aber eines Tages wird diese Uhr abgelaufen sein. Dann hört Hook kein Warngeräusch mehr. Peter weiß das und nimmt nachahmend beim Stillstand das Schreckensticktack auf. Hier sind die Feen. Als der erste Säugling lachte, zerbrach sein Lächeln in tausend Stücke, die als Feen zu hüpfen begannen. Hier ist ein geheimnisvolles Läuten über den Wassern. Denn wenn beim Eintreten der Nacht die Meermädchen sich in ihre Kämmerchen zurückziehen, dann klingelt leise bei jedem Türschluß ein Glöcklein. Solches und ähnliches lächelt mit dem angelsächsischen Humor immer wieder in das beabsichtigte Phantasiechaos hinein, demgegenüber das zum Vergleich sich empfehlende Märchen Alice in Wonderland wie geordneter Kosmos erscheint. Peter Pan ist ein leuchtendes Blatt in dem fesselnden Buche „Der keltische Zauber im englischen Schrifttum".

Hubert Henry Davies (1876—1919) ist der feine Seelensezierer in der heitern Welt der Komödie. Zu sehen, wie er in The Mollusc (1907) die Quallenkrankheit der liebenswürdigen selbstsüchtigen Mrs. Baxter aufdeckt, die sich krankstellend an den festen Felsen ihrer Familie anklammert, um bequem, süß und mühelos durchs Leben dahindämmern zu können, ist ein ergötzlicher geistiger Genuß. Der Dialog quillt frei und ungehindert wie das Leben.

Eines will dem Drama des neuen Jahrhunderts noch nicht recht gelingen, die große tragische Gebärde. Oscar Wildes Salomé (1893), dieser nur einer Stimmung enttönende dramatische Wechselgesang, ist die einzige, in höherem Sinne ausdrucksstarke Kündung, die das englische Drama seit Shelleys Tagen gezeugt hat. Maeterlincks mystisches Gefühlsrieseln durchklingt sie, aber — in moderner Umdeutung — auch etwas von der einfachen elementaren Größe der Elisabethaner, eines Marston, eines Webster und eines Tourneur, denen Wilde früher in The Duchess of Padua (1883) nachgeeifert hatte. Diese mystisch-intuitive, modern romantische Gebärde ist von Lascelles Abercrombie und von Gordon Bottomley übernommen worden. Sie haben das romantische Drama aus der alten Rüstkammer hervorgeholt und zu einem tauglichen Instrument des Lebenstones gemacht. Sie erstreben wie Wilde eine Raum- und Zeitlosigkeit, in der nur die Leidenschaften herrschen. Sie spielen auf der Bühne Ewigkeitsträume. John Masefield bleibt in der Historie stecken. Seine Tragedy of Pompey the Great (1910) ist ein modernes Königsdrama mit dem machtvollen Weltreichsgedanken als Hintergrund, der absichtlich nicht in die helle Sichtbarkeit, wohl aber ins Dämmerlicht der Ahnung hineingestellt wird. Im Gegensatz zu diesen Dichtern rückt John Drinkwater vom romantischen elisabethanischen Ideale ab und sucht und findet eine neue, einfache moderne Formel, die auch dem großen heroischen Gestus genügend Raum gewährt. In der Nähe der elisabethanischen Leidenschaften, die sein kaltes Talent in klassizistische Harmonien werfen möchte, bewegt sich Stephen Phillips, der das Jahrhundert mit seinen Versdramen einleitet. Sie sind für die Entwicklung der englischen Bühnendichtung ohne jegliche Bedeutung. Man kann sie sich wegdenken, ohne daß die dramatische Werdegangslinie dadurch gefälscht würde.

Mit Paolo and Francesca eröffnete 1900 Stephen Phillips seine dramatische Laufbahn. Ein ungeheurer Erfolg war diesem Erstlingsdrama auf der Bühne beschieden. Und dennoch ist und bleibt Paolo and Francesca ein Buchdrama, trotzdem ein in allen Bühnenkniffen bewanderter früherer Schauspieler es geschrieben hat. Es fehlt die Leidenschaft des elisabethanischen Dramas, das Phillips wie einst Beddoes sich zum Vorbild genommen hat. Nicht besser ist es mit seinem Herod (1904), seinem Ulysses (1902) und seinem Nero (1906) bestellt. Phillips' Odyssee läßt uns stets nur an Homer denken und was er zu geben hätte. Sein Nero ist der Hendersons Life and Principles of the Emperor Nero entnommene weißgewaschene Cäsar, ins dramatische Protagonistentum verschoben, ein Wainewright im römischen Purpur, der alles, selbst das Morden, nur im Hinblick auf die künstlerische Wirkung vollbringt. Der dramatische Höhepunkt ist der Tod der Agrippina, den wir aber kaum als Katastrophe empfinden. Die Schau- und Emotionsmache begleitet eine Wortmusik, die bald leise flüsternd, bald elisabethanisch grandios, aber nie im aufrichtigen Einklang mit der Augenblicksstimmung dahinschwebt.

Lascelles Abercrombie (geboren 1861) gleicht äußerlich den oben besprochenen Strengrealisten. Er führt uns in die rauhe Wirklichkeit, zu Arbeitern, Handwerkern, Bauern, Fischern und Landstreichern. Deborah (1913) ist nicht etwa ein Bibeldrama. Es spielt in einem sumpfigen englischen Fischerdorf, das von der Pest heimgesucht wird und dem Tod seinen Tribut zahlen muß in der Gestalt Davids, Deborahs Geliebten. Die Hardysche Umstands- und Schicksalsironie umkichert dieses tragische Geschehen in primitivem Weltrahmen. Aber dieser Realismus ist nur das Äußerliche. Denn Abercrombie hat die Fähigkeit, durch die zeitliche Erscheinungsschicht hinüberzulauschen in das Dunkel der Träume, Wunder und Ahnungen, die er mit Hilfe seiner eigenen Ausdrucksfähigkeit im Munde seiner Gestalten zum Wort werden läßt. Das zeigt sich in seinen „Zwischenspielen" — Interludes and Poems 1908 —, wo wir das realistische Drama „Blind", die Moralität „The New God" und den metaphysischen Dialog „The Fool's Adventure" finden. Der „Abenteuernarr" schweift durch alle Regionen des Geistes, um Gott und die Ursache der Sünde zu finden, am gottbenannten „Selbst" der Sinnenwelt vorbei zum gottbenannten „Rand der Dinge", der er selber ist. Das zeigt sich noch deutlicher in seinem kühnsten Wurf: The End of the World (1915). Der wandernde Wünschelrutenmann glaubt einen Kometen gesehen zu haben, dessen Schweif die Erde zersausen wird. Das Ende der Welt! Er wirft die fixe Idee in die Köpfe schlichter Menschen in einsamem Tale: des Wagners, des Schmiedes, des Wirtes, des Maulwurffängers, des Tagelöhners und des Landmannes. Und die Idee brennt und flammt und malt in den geängstigten Seelen in Feuer und Pech apokalyptische Schreckensbilder. Liebe

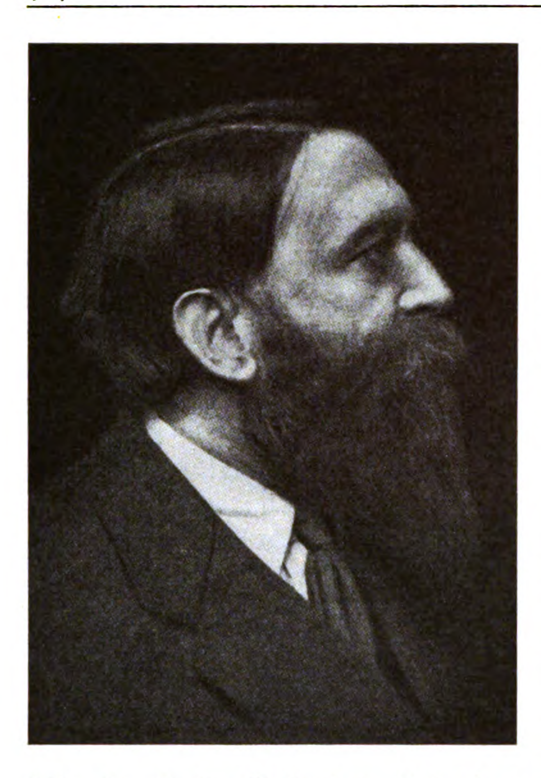


Abb. 265. Gordon Bottomley. Nach einer Photographie. (Aus Bookman 1921.)

Erinnerungen unterbrechen sie noch einmal in hellem Leuchten. Der Landmann nur erglüht in häßlicher Freude, weil er weiß, daß sein treuloses Weib und ihr Geliebter ihre Strafe finden werden und er endlich gerächt ist. Da zeigt ihnen der Maulwurffänger, daß sie sich vergebens geängstigt haben. Denn der Komet war nur ein brennender Heuschober. Und nun sinken in allen Gestalten die hochgetriebenen psychologischen Lagen wieder zurück in die alte Schicht. Wirkungsvoll ist die auf und ab ziehende visuelle Bilderpracht, wirkungsvoll auch die Maeterlincksche fixe Idee und fixe Stimmung. „Das Weltende" ist 1922 neugedruckt worden als letzte Nummer der Four Plays (bei Martin Secker, London), die außerdem noch drei interessante Stücke enthalten: The Adder, The Staircase und The Deserter. Das zweite ist das dramatisch stärkste.

Das Weltende ist auch von **Gordon Bottomley** poetisch gestaltet worden, nicht in einem Drama, sondern in einem Gedicht von etwa hundertfünfzig Versen. Diesem Vorwärtsblicken in seinem Epos entspricht ein kühnes Rückwärtsschieben in seinen Einaktern, am liebsten nach dem Ferndunkel des primitiven Keltentums. Midsummer Eve (1905) spielt „in alten Tagen"; The Riding to Lithend (1909) in Island im Jahre 990, Laodice and Danaë (1916) in Smyrna um 246 vor Christi Geburt, King Lear's Wife (1915) und Gruach, and Britain's Daughter (1921) in keltischer Sagenferne. Wir stehen am Rande des Zeitlosen, das von seelischen Allgemeingültigkeiten durchleuchtet wird. Bottomley macht sich zweimal ein Vergnügen daraus, das dramatische Alter Shakespearescher Protagonisten in ihre Jugendzeit und zugleich in noch primitivere Welten zurückzuschieben. Mit unglaublicher Kühnheit baut er in „König Lears Weib" der Shakespeareschen Tragödie eine Jugendepisode vor. Lear steht in der Blüte der Jahre; sein Weib Hygd liegt am Sterben. Wie der beängstigte Arzt zur Heilung der Kranken die Hergabe des an Lears Brust hängenden, von Geheimkräften durchdrungenen Smaragdes verlangt, weist der herrische, wankelmütige und eigensüchtige, leicht zum Zorn entflammte König das Ansinnen entrüstet zurück, um kurz nachher das Juwel der Magd Gormflaith um den Hals zu legen. Er lebt in sündiger Liebe mit ihr, die ihn doch nicht liebt, da sie mit einem andern buhlt; nur die versprochene Krone entlockt ihr erheuchelte Liebkosungen. Alle uns aus Shakespeare bekannnten Charaktere sind psychologisch verschoben. Die kindisch ungezogene Cordeil ist der Mutter Fluch, in Zwang von ihr getragen und geboren, aus Furcht, ihr sinnlicher Gatte könnte anderswo Liebe suchen. Goneril ist eine junge wilde Jägerin, voll Lebensglut, ohne Liebe ihren Eltern gegenüber, königlich in ihrem Stolz, die eifrige Hüterin der Ehre ihres Hauses. Hygd, die von ihrem Schmerzenslager ihres Gatten Werbung um Gormflaiths Gunst gesehen hat, ist tot niedergesunken. Da wird Goneril ihre Rächerin. Sie verdammt ihren Vater, treibt die Magd hinaus, erdolcht sie und besprengt mit deren Blut die tote Königin. Lear freut sich des Mordes, sobald er von Gormflaiths jungem Liebhaber hört. Nacht und Grauen liegt über diesem schweren Schicksalsgeschehen, das mit elementarer Wucht an Geschöpfen sich vollziehen muß, deren Wille jenseits ihrer selbst wandelt. Und wieder wie bei Abercrombie gellt das höhnische Schicksalslachen: aus dem Munde der zwei Leichenfrauen, die die tote Königin waschen und rüsten, ihre Kleidung nach Schmuck durchsuchen und höhnisch das Lied von der Laus singen. Gruach ist eine weitere Shakespeareverschiebung. Gruach ist die Nichte der Morag, der Herrin von Fortingall, und soll heute mit deren Sohn Conan vermählt werden. Da kommt bei nächtlichem Wind und Wetter ein fremder Reitersmann und entführt die Schöne. Wer ist Gruach? Die spätere Lady Macbeth in ihrem wilden Jugendentzücken, sie, die von Anfang an die Seele ihres Gatten umschleiert hat.

John Drinkwater hat eine andere Blickrichtung. In ihm lebt das alte Puritanertum, das er in zwei großen Heldendramen, Abraham Lincoln (1918) und Oliver Cromwell (1921) zu Worte kommen läßt. Ob

es ihm nun allerdings gelungen ist, diese beiden puritanischen Heroen im Einklang mit der historischen Wahrheit dramatisch zu verwesentlichen, ist zweifelhaft. Denn er hat ihnen das genommen, was ihr Wesen erhöht, ihre kraftvolle Rauheit. Im übrigen aber empfehlen sich beide Dramen durch die Einfachheit ihres Apparates, der auf die Riesenhäufung gruppenvertretender Gestalten, wie wir sie in Shakespeares Königsdramen finden, verzichtet — Cromwell erscheint meistens im Kreise seiner Familie — und durch die erhabene Schlichtheit der Rede, die, Archaismen meidend, der gesprochenen Sprache der Gegenwart die edelsten Elemente entnimmt. Dieselbe Sprache klingt uns aus Mary Stuart (1921) entgegen, einem modernen Drama, das seinen Namen von dem Bildnis der Königin erhalten hat, das an der Wand eines bürgerlichen Zimmers hängt. Hier macht ein junger Mann einem ältern gegenüber seinem Zorne Luft, weil seine junge Frau außer ihm noch einen andern liebt. Die Seelenlage der Maria Stuart hat sich auf diese Frau übertragen, deren einziger Fehler ist, daß sie so mächtig liebt. Damit der zornige Gatte den Fall begreife, erscheint ihm Maria Stuart, deren ganze Tragödie sich jetzt als Innenbild — nachdem das moderne Rahmenwerk auseinandergebrochen ist — vor ihm und vor uns abspielt. Aber vergeblich! Maria Stuart hat den jungen Mann von ihrer guten Sache nicht überzeugen können. „Mary Stuart weiß mir nichts zu sagen." Da ruft zum zweiten Male ihr Geist zum Fenster herein: „Junge, ich kann dir alles sagen." Hier ist wieder die Poesie der Zeitlosigkeit, die in The Pipe of Peace (1922) verraucht, um nur den Bodensatz eines Traktates über Kapital und Arbeit zurückzulassen.

Der Hinausdrang ins Große ist bei Abercrombie, Bottomley und Drinkwater deutlich verspürbar. Aber die erstrebten Höhen werden nicht erreicht. Hier sehen wir nur einen Dichter einsam wandeln, den greisen Thomas Hardy, dessen riesenhaftes Drama vom blinden Schicksalswillen, The Dynasts (1904—1908) — allerdings nur ein Buchdrama — wenigstens einmal, und zwar mit gewaltiger Wirkung 1920 von Oxforder Studenten auf die Bühne gebracht worden ist (s. oben S. 360).

LIV. BERNARD SHAW.

In den neunziger Jahren schwang ein junger Journalist die Peitsche der Kritik und vertrieb die schlimmsten Sardoudler von der englischen Bühne: George Bernard Shaw. Jetzt aber fühlte sich der Kritiker verpflichtet, selber Stücke zu schreiben. Der Journalist wurde Dramatiker. Sein sittliches Endziel blieb dasselbe. Er war wie Shelley von der Leidenschaft ergriffen, die Welt zu verbessern. So ward dem Mitteilungs-, Erörterungs- und Verbesserungsgierigen die Bühne zur Kanzel, von der aus seine Predigt einer weiten Gemeinde hörbar wurde. Im Mittelalter wäre Shaw als Bettelmönch durch die Welt gezogen und hätte mit seiner von heiteren Anekdoten durchspickten Predigt eine immer größere Menge angelockt, um sie nachher heftig zu bedonnern. Im 17. Jahrhundert hätte er anders gepredigt. Er hätte wie der dissenterische Bunyan durch eine realistische Allegorie auf die Phantasie derer zu wirken gesucht, denen er die Bibelwahrheiten mundgerecht machen wollte. Auch Shaw hat seine Lockmittelchen, durch die er sich die Philister, die Lauen, die Gebildeten und Eingebildeten zur Gemeinde macht. Er setzt äußerlich den alten dramatischen Apparat in Bewegung mit seinen Überraschungen, Geheimnissen und Spannungen. Er durchwürzt das Gespräch mit Witz, Humor und Paradoxon. Er weckt auf Galerie, in Parterre und Loge ein rieselndes Kichern, ein wellendes Lachen. Aber dieses Lachen entquillt oft nur der oberflächlichen Schau, die hinter der scherzhaften Komödie die ernste Wahrheit nicht zu sehen vermag. Denn der Schaffer dieser Komödien will nicht als Spaßmacher, sondern als „Philosoph" gewertet sein. Wichtiger als das Drama ist ihm die Botschaft, die es durchtönt. So mächtig ist diese Botschaft, daß das Drama allein ihre Substanz nicht zu fassen vermag. Sie überfließt es als der größere Rest, der in der erklärenden, breit kreiselnden Vorrede gesammelt wird. (Die Shawsche Vorrede übertrifft in der Regel den Umfang des Stückes. Die 51 Seiten lange Szenenfolge von „Androcles and the Lion" wird von 114 Seiten bevorwortet.)

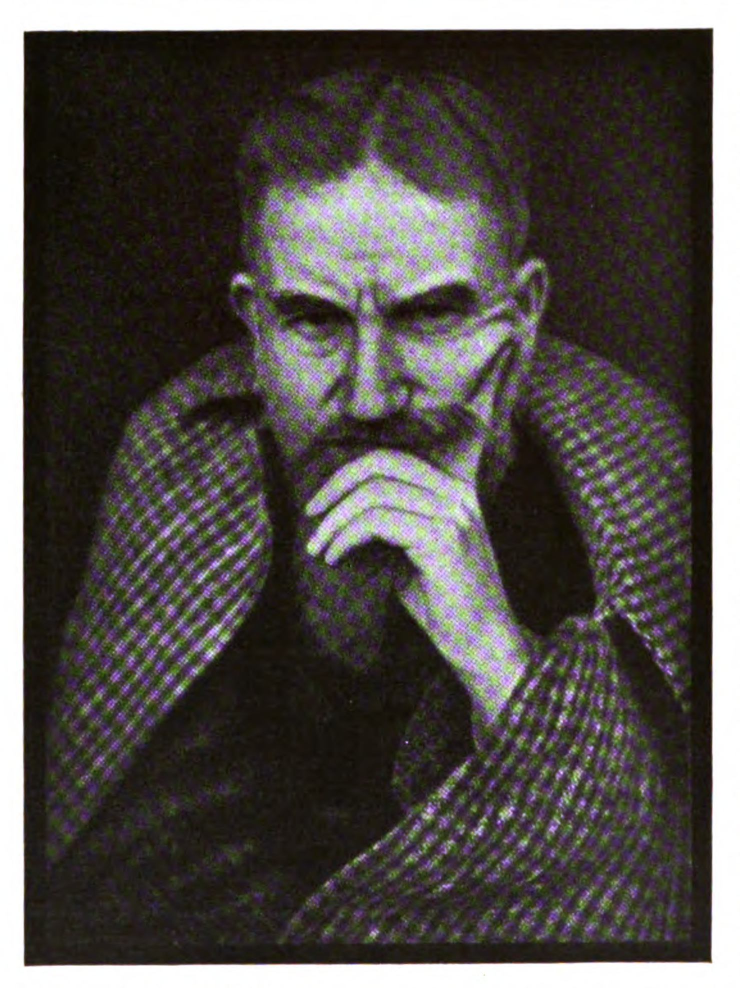


Abb. 266. Bernard Shaw. (Aus A. Henderson, B. Shaw, 1910.)

PERSÖNLICHKEIT.

Bevor wir die Botschaft ergründen, wollen wir den Herold und den Ton seiner Stimme kennen lernen. Shaw ist nicht Philosoph im festländischen Sinne. Und Dichter ist er eigentlich nur im Nebenamt. Er ist der Typus des angelsächsischen Willensmenschen. Kein Zweifel, das englische Element überwiegt in seinem Wesen. (Die Shaws stammen von einem Northamptonshire-Kapitän ab, der 1689 nach Irland verschlagen wurde.) Die keltische Zauberphantasie fehlt. Sie ist ersetzt durch einen starken irischen Zuschuß, der die verstandesklare Schau in Humor und Witz zergärt. Wie bekannt, ist der angelsächsische Willensmensch in langsamem Entwicklungsgang im Puritaner zum stehenden Typus erhärtet worden. Ihn entdecken wir hinter dem lachenden Shaw. Denn der wirkliche Shaw ist bei allem Scherz tief ernst — seine Witze sind oft verhüllte Gebete —, ist ebenso selbstbewußt wie Milton. Die Kritik berichtet von Shawscher Eitelkeit, die nichts anderes ist als die gesellschaftlich unangenehme Seite des protestantischen Individualismus, der dem inneren Lichte folgt. Als verkappter Puritaner hat er den Willen zur Tat. Sein Wille ist, daß er alles menschliche Wissen nicht beherrschen, wohl aber nachprüfen und souverän richten und erledigen will. Seine Tat besteht darin, daß, was seine normale innere Sicht als sittliches Gesetz klar erkannt hat — welch gefährliche und törichte Norm in den Augen der Gesellschaft! — von ihm gelebt und verwirklicht wird. Nicht in der schroffen Naivität des Heiligen, den der Pöbel steinigt, sondern in der klugen Überlegenheit des Praktikers, der den Pöbel überzeugt, wo er glaubt, bloß gehänselt zu werden, des alles wissenden Spötters, der Spott mit Spott niederkämpft. Das „normale" Auge, dessen er sich rühmt, ist ihm erhalten geblieben, weil er fern vom englischen Gentlemanschema aufwachsen durfte. Das Leben war sein Schulhaus. Man hat den Eindruck, daß er nie, selbst in seiner Kindheit nicht, schulmäßig gelernt hat. Er nahm unterwegs gerade so viel an Wissen auf, als ihm nützlich schien. Die einsame, vom Katholizismus umwogte Protestanteninsel in Dublin, der er am 26. Juli 1856 entwuchs, versagte ihm die geistige Nahrung. In der Erinnerung liegen ihm das vergebliche Bemühen, die Beine während der endlosen anglikanischen Gottesdienste ruhig zu halten, und die Dürre des Unterrichts in der Methodistenschule.

Er wandte sich so früh wie möglich von dieser Welt ab und tastete nach Denkzielen, die sein Wille in noch dunkler Ferne sah. Als Kanzlist und Kassierer eines Dubliner Landagenten, bei dem er seit seinem fünfzehnten Jahre tätig war, hatte er sich schon zur Gefühls- und Denkfreiheit in religiösen Dingen emporgerungen. Er durchschaute Moody and Sankey (s. oben S. 309), als er sie in einer Versammlung am Handwerk sah, und stellte sie bloß. Er las und las. Daneben machten sich auch künstlerische Neigungen bemerkbar. Er besuchte die Galerien, vertiefte sich in Vasaris Malerbiographien und suchte Erhebung bei der Musik. Schon als Junge hatte er in der elterlichen Wohnung in stillem Entzücken den Opern- und Oratorienproben gelauscht, bei denen seine musikalische Mutter den Musiker Lee zu unterstützen pflegte. Hier ging dem Jungen der Sinn für gute Musik auf. Und als 1872 Mrs. Shaw nach London übersiedelte, um dort dem Berufsmusiker weiter an die Hand zu gehen, verfiel ihr einsamer Sohn auf den Gedanken, sich durch eigene Tat Harmonien zu verschaffen. Er, der in seinem Leben noch nie eine Taste angeschlagen hatte, setzte sich an das von seiner Mutter zurückgelassene Pianoforte und nahm sogleich eine schwierige Nummer in Angriff, die Ouvertüre zu Mozarts Don Juan, die er, ohne eine Ahnung von den Fingerbewegungen zu haben, mit Ach und Krach durchtraktierte. Unbekümmert um die Technik hat er das Klavierspiel nicht bemeistern gelernt, wohl aber so viel davon erworben, daß es für ihn ein Schlüssel zum Verständnis der großen Musikwerke geworden ist, die er später in der Partitur zu lesen unternahm.

Die rasche und unvollkommene Art, wie er das Klavierspiel erlernt hat, ist bezeichnend für seine Geistesstruktur. Sie zeigt uns den unheimlichen Schnellauf seiner alles durchdringenden Einschauung. Der Musiker lacht. Aber so lacht wohl auch jeder Beherrscher eines anderen fachlichen Könnens, wenn er Shaw ihm ins Handwerk pfuschen sieht: der Arzt, der Volkswirtschafter, der Staatsmann, der Theologe, der Naturforscher, der Historiker, der Phonetiker. Fachmänner! Sie weisen Shaw fachliche Unkenntnis nach. Aber daran kehrt sich Shaw nicht. Eine Verachtung nicht der Wissenschaft, wohl aber ihrer Priester, läßt ihn in kühlem Selbstbewußtsein, gegen jedes unbehagliche Eindringlingsgefühl gefeit, auf vielen Feldern fernen Zielen zuwandern. Er, der nie in einem Laboratorium gearbeitet hat, flickt wie Samuel Butler den Naturforschern am Zeuge herum. Er kanzelt die Mediziner herunter — in The Doctor's Dilemma —, verspottet den Impfzwang und die Vivisektion. Ihr Fachleute! Was ihr auf engen Winkeln ein Leben lang zu Ende denkt, wirft mir ein einziger Blick als bleibenden Wert in mein Gedächtnis. Die grotesken Täuschungen aber, denen ihr in die Falle gleitet, mögt ihr für euch behalten. Ich eile prüfend und wählend weiter. Mein Feld ist die Welt. Schon der zwanzigjährige Shaw kann aus jenem alles vereinfachenden Blick heraus sagen: dort liegt der graue Schutt des fachlichen Wissens, hier, Finger drauf, ist der brauchbare Wert. Ja, und so einfach sieht jetzt das Bild aus, daß die Welt darüber lacht. Das ganze verwickelte irische Problem, das Hunderte von Blaubüchern veranlaßt hat, ist später von Shaw in die klaren Ideenbilder des Dramas John Bull's other Island verteilt worden. Die alles zusammenziehende Gedankenkristallisierung, die wir ihn schon in seinen ersten Londoner Jahren betätigen sehen!

Shaw kehrte 1876 dem geistig toten Dublin den Rücken. Da stand er nun auf dem Großstadtpflaster, in jeder Hinsicht ein Außenseiter. „Was ich wußte, war genau das, was der gebildete Engländer nicht wußte, und was er wußte, kannte ich entweder nicht oder glaubte ich nicht." Ein schwacher Versuch, den wirtschaftlichen Kampf ums Dasein auf sich zu nehmen, dann überband er (1879) diese Pflicht seiner Mutter, um sich ganz der geistigen Turnerei zu widmen, die er in einem ethischen Debattierklub, The Zetetical Society, erprobte und vollendete. Daneben kritzelte er Romane, von denen kein Verleger etwas wissen wollte. Im Jahre 1883

mischte er sich eines Abends durch Zufall unter eine Versammlung, die soeben einen fesselnden Vortrag zu Ende hörte. Der Redner war der amerikanische Sozialist Henry George, der Verfasser des Buches Poverty and Progress. Sein Thema die Landfrage. Das Zentralproblem des englischen Sozialismus wurde damit tiefer als bisher in Shaws Bewußtsein geworfen. Wieder arbeitet in ihm dieselbe schnelle Einschau. Er durchgeht Marxens „Kapital" (Übrigens: die Tochter von Karl Marx, Eleanor, ist das Vorbild zu Jennifer Dubedat im „Arzt am Scheideweg". Ihr Schicksal ist eines der wichtigsten Seelenprobleme des Dramas, und ihr niederträchtiger Gatte, Dr. Aveling, lebt weiter in Louis Dubedat). In Marx sieht er Richtiges und Irriges. Zur Aufklärung nimmt er ein höchst schwieriges Buch zur Hand, das des Mathematikers Stanley Jevons, The Theory of Political Economy 1871. Hier findet er die Pfade mit Differentialrechnungen umstachelt. Er hüpft sich durch und gelangt zu einer gründlichen Korrektur des Marxismus. Die Einsicht des Nichtfachmannes! Die Erkenntnis eines neuen Gesellschaftssystems bedeutete aber für Shaw, daß er dieses System leben mußte. Der Sozialismus wurde ihm zum Schrifttum. Das Ergebnis war der Roman An Unsocial Socialist, der 1884/5 in der Zeitschrift To-Day erschien. Eine weitere Folge war sein Eintritt in die Fabian Society, die damals Form gewann (s. oben S. 303) und sein immer engeres Zusammenarbeiten mit Sidney Webb, den er von der Zetetical Society her kannte. Später sehen wir ihn als Gemeinderat von St. Pancreas in fabianischem Sinne den Gemeindesozialismus (s. oben S. 305) fördern. In die spätviktorianische Ordnung hineingestellt, sieht er mit seinem hellen Auge von Anfang an, wo er nur hinblickt, nichts als Verknöcherungen und Verrenkungen. Sein Geist gibt in Worten nur wieder, was er von diesem Zerrbild an Eindrücken empfangen hat. Wir ahnen schon die neunziger Jahre, die in der Ausdruckgebung allenthalben das Schmissige und Laute begünstigen (s. oben S. 320 u. ff.). Wie eine neue Frau, eine neue Kunst, eine neue Philosophie auftaucht, muß jetzt auch ein neuer Journalismus zum Worte kommen. Den Ton dieses neuen Journalismus hat Shaw sofort erfaßt. Ton, Unverfrorenheit der Mitteilung und die dahinterliegende kühne Erkenntnis sind das Geheimnis seines erstaunlichen Erfolges als Journalist in den neunziger Jahren. (Unter dem Decknamen Corno di Basseto schrieb er 1888—1894 die Musikkritiken für den Star, 1895—1899 die Bühnenbesprechungen für die Saturday Review, nachdem er vorher für die Pall Mall Gazette und ab und zu wieder für The World gearbeitet hatte.) Der eindrückliche Stil kommt ihm auch als fabianischem Traktatenschreiber zugute. Shaw hat diese erfolgreiche Tätigkeit als Selbstreklame bezeichnet. In der Tat: mit dem Namen Shaw verband sich jetzt der Klang einer Stimme, die einen immer weiteren Zuhörerkreis aufhorchen machte. Sie ertönte etwa von einer Wagendeichsel herunter oder vom Randstein einer Straßenecke her.

Daß in Shaw der Bühnenkritiker zum Ausübenden geworden ist, haben wir eingangs betont. Greins Independent Theatre (s. oben S. 476) fehlten die bodenständigen Stücke. Da holte Shaw die Fragmente eines unvollendeten romantischen Hintergäßchendramas aus der Schublade hervor und arbeitete es zu einem sozialen Thesendrama um: Widowers' Houses 1892 (in der deutschen Ausgabe „Die Häuser des Herrn Sartorius" genannt). Es wurde mit bescheidenem Erfolg gespielt. Das nächste, viel harmlosere Stück, The Philanderer 1893 („Der Liebhaber") mußte bald zurückgezogen werden. Stark war die unmittelbar folgende Nummer: Mrs. Warren's Profession („Frau Warrens Gewerbe"). Sie durfte erst 1902 über die Bretter gehen, nachdem sie schon 1898 mit ihren zwei Vorläufern zusammen als eines der drei „Unerfreulichen Stücke" (Plays Unpleasant) im Druck erschienen war. Diese Stücke waren ebenso viele Anschläge sozialer Thesen, in breitem Fett gedruckt, in die Augen springend, in spannende

Dialoge zergliederte fabianische Traktate. Shaw kam sofort zur Einsicht, daß der Theaterbesucher von damals diese ethisch stark dosierten Pillen nicht schlucken wollte. So schrieb er aus dem Handgelenk die „Erfreulichen Stücke“ (Plays Pleasant). Eine rücksichtslos geäußerte unangenehme Wahrheit fand sich hier in reizvoller Beziehungslosigkeit von den anmutigen Geistern der Komödie umtanzt: Arms and the Man 1894 („Helden“), The Man of Destiny 1894 („Der Schlachtenlenker“), Candida 1895, You Never Can Tell 1896 („Der verlorene Vater“). Davon schlugen die erste und dritte Nummer gewaltig ein. Shaw hatte damit die Form gewonnen, die des Erfolges sicher war. Ihr ist er im wesentlichen bis auf heute treu geblieben, am auffallendsten in Caesar and Cleopatra, in Fanny's First Play und neuerdings wieder in St. Joan. In anderen Stücken hat er die Komik etwas stärker in den Dienst der These gestellt. Man denke an Man and Superman, an Major Barbara, an John Bull's Other Island, an Heart Break House.

Daneben schreibt Shaw weiter seine Pamphlete über alle Dinge und sich selbst. Er sieht sich von Anfang an nach Gesinnungsgenossen um. Er findet sie in Ibsen und sonderbarerweise auch in Richard Wagner (s. oben S. 304). Indem er sie seiner Zeit vorstellt, enthüllt er sich selber. Er entdeckt einen Geistesverwandten in Samuel Butler (s. oben S. 176), dessen persönliche Bekanntschaft er 1901 macht. Butler war ihm vorangegangen in der Nachprüfung des Darwinismus, die er mit der bewußten Sicherheit des Nichtfachmannes durchführte. Dieser Butler war größer als Nietzsche. Butler zündete mit dem Gedanken von der schöpferischen Entwicklung in Shaws Geist hinein. Shaw hat sie auf seine Weise immer wieder neu gestaltet. Ein Bergson ist gekommen, um sie zu bestätigen. Doch Shaw ruht nicht; denn seine Weltanschauung ist nie fertig. Sie wächst und wird wie das Leben. Wie der rotbärtige Kämpfer mit dem durchdringenden Mephistoblick im Lauf der Jahre zum mildäugigen Patriarchen in Silberhaaren geworden ist, so hat sich auch seine Einschau vertieft, geklärt und veredelt. Diese Einschau ist nicht als „Philosophie“ zu werten, sie ist ein immer tauglicher werdendes Mittel der Zurechtfindung in dieser Welt. Sie führt vom Sozialismus über die schöpferische Entwicklung zum Höchsten, zur Religion. Drei Schriften sind die Marksteine dieses Aufstiegs: The Quintessence of Ibsenism 1891, die Vorrede zu Man and Superman 1903, und zu Back to Methuselah 1921. Was Shaw hier und in anderen Vorreden gedeutet, hat er in seinen Dramen versichtbart.

IBSENISMUS.

Shaws Sozialismus war eigentlich nur der Wille zum scharfen Durchschauen der ökonomischen Wirklichkeiten. Wer aber an einem Orte richtig sehen gelernt hat, wird auch das Ganze mit dem Blick bemeistern wollen. Ein solches Bekenntnis zum Willen der klaren Schau im Leben überhaupt und im Schrifttum, das es spiegelt, ist das Ibsenbrevier. Denn Shaw hat gewalttätig sich Ibsen gleichgesetzt. Seine Ibsendeutung wurde ihm damit zum eigenen dichterischen Programm. Ich bin wie Ibsen ein Maskenabreißer, ein Realist. Die Masken sind die romantischen Ideale, die eine alte Zeit, vor dem Anblick der Wirklichkeit zurückschreckend, den Dingen aufgesetzt hat. Romantik ist ein System der Täuschungen, ist Maskenanbetung. Sie wirft die „Liebe“ als lächelnde Hülle den tierischen Formen des Geschlechtslebens um — es schopenhauert! — und umgaukelt das nüchterne Werk der Fortpflanzung mit goldenen Träumen. Für den Berufsdichter ist diese romantische Liebe, die er in allen ihren Abstufungen, als süßliche Spielerei oder als sexuelle Ekstase in bengalischer Beleuchtung darbietet, der Weg zu aller Herzen. Fort mit der Romantik, sie kennt nur Deckbilder! Maskenfrei sei das Leben, das die Dichtung gestaltet, in unserer Zeit des Willens. Doch was ist nach

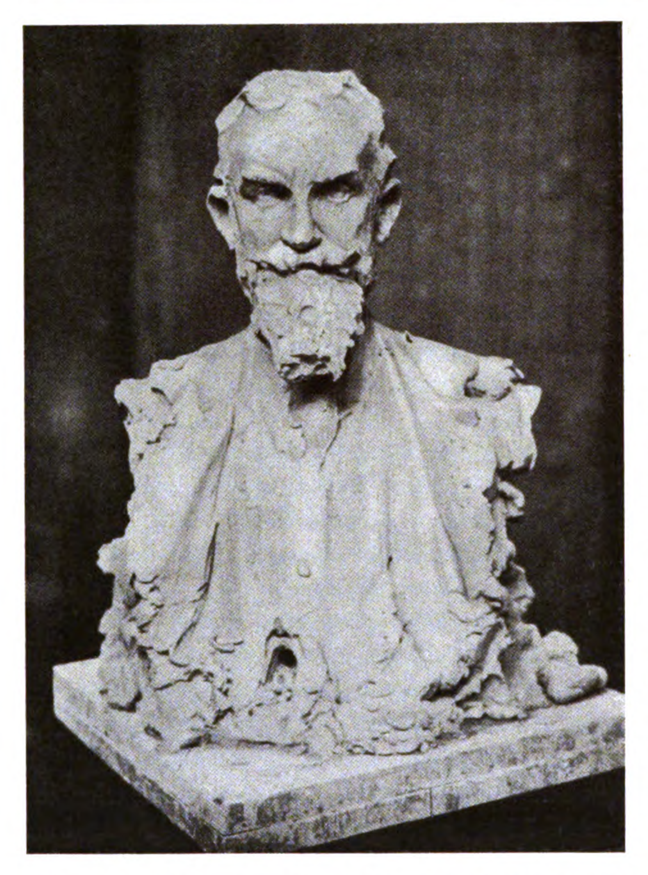


Abb. 267. Bernard Shaw. Nach der Gipsbüste von Troubetzkoy. (Aus A. Henderson, B. Shaw, 1910.)

Shaw das maskenfreie Leben? Für den Anfänger zunächst nur volkswirtschaftliche Realität, die von der technischen in die dramatische Darstellung umgesetzt werden soll und alle ihre Wirkungen auf Gefühl, Verstand, Wille und sittliches Empfinden des Zuhörers von der Urkraft dieser einen Realität erwartet.

Die Exempla folgten auf dem Fuße: „Die Häuser des Herrn Sartorius" und „Frau Warrens Gewerbe". Hier waren Dramen, in denen sich die romantischen Falschbilder unserer Vorstellung von den volkswirtschaftlichen Wirklichkeiten abhoben. Dort der Slum (s. oben S. 298 und 300), hier die Prostitution als Slumerzeugnis. Nur der unerträgliche Druck der häßlichen Armut, einer der Grundbedingungen, auf denen die kapitalistische Gesellschaftsordnung sich aufbaut, und der bloße Erhaltungstrieb haben Frau Warren in die Käuflichkeit gedrängt. Ihre willensschwächere Schwester hat ihre „Ehre" gerettet und ihr Leben der Fabrik geopfert. Kein wahrhaft sittlich fühlender Mensch kann Frau Warren dafür verdammen, daß sie das letzte Rettungsseil ergriffen hat, das sie aus der körperlichen Verelendung emporzieht. Wie groß steht diese Frau da, wie sie vor ihrer makellosen Tochter in der leidenschaftlichen Glut des vollsinnlichen Weibes ihr einstiges Recht auf das nackte Leben verteidigt! Trotz alledem ist sie keine „Realistin"; sie ist romantische Maskenanbeterin. Ihr unschönes Gewerbe hat sie in die Höhe gebracht; sie hat daraus ein weitverzweigtes Geschäft entwickelt, in das der Kapitalist Crofts Geld hineingesteckt hat. Und nun, da sie aller wirtschaftlichen Sorgen enthoben ist, beugt sie sich in Ehrfurcht vor den modernen Gesellschaftskonventionen. Sie hat eine reizende, hochbegabte Tochter, Vivie, der sie alles verschafft, was moderne Bildung bieten kann. Sie läßt sie schließlich in Cambridge Mathematik studieren und will sie nachher dem Geldgeber antrauen. Sie erwartet aber von ihr den Gehorsam des Kindes, mit jener unverbrüchlichen Liebe gepaart, welche die Blutsverwandtschaft, selbst wenn die seelische Bindung fehlt, als ihr Recht fordert. Wie erbärmlich steht dieses Wesen vor Vivies Augen, jetzt, da sich über der ganzen Niederträchtigkeit der mütterlichen Vergangenheit der Schleier gelüftet hat. Diese Frau ist gemein, nicht weil sie Prostituierte, sondern weil sie als konventionelle Romantikerin ein Doppelleben führt. Das eine lebt sie, das andere glaubt sie. Vivie aber ist gewillt, das Leben zu nehmen, wie es ist.

Das ist der Anfänger Shaw. Später hat er die volkswirtschaftliche Wirklichkeit als einzigen wahren Dramastoff etwas beiseite geschoben. Nach Jahren aber hat er ihn wieder neu geballt und mit neuen Erkenntnissen durchsetzt. Das war in seinem Meisterwerk Major Barbara (1905).

Der hier aufgestellte ökonomische Hintergrund, das Armenelend in den Londoner Slums, ist nicht mehr gedacht als eine quer über den Himmel geschriebene Anklage gegen die kapitalistische Gesellschaftsordnung. Der Dichter will uns eine wirtschaftlich sittliche Wahrheit einhämmern, der Samuel Butler soeben (1903) in seinem Roman The Way of all Flesh die auffallende paradoxale Formung gegeben hatte: Armut heißt Unliebenswürdigkeit, Häßlichkeit, Laster, Verbrechen. Die Tugend hat ihre wirtschaftlichen

Grenzen. Hier fährt Shaw weiter: Bringt den Armen zu dieser Erkenntnis. Erst dann wird er gewillt sein, sich die Freiheit zu erarbeiten. Die jenseits gerichtete Heilsarmee, die ihn aus dem Augenblickselend emporzieht, bewegt sich in einem Leerlauf. Denn sie saugt ihre Nahrung aus dem Kapitalismus, mit dem sie lebt und stirbt. Fruchtbringender als diese Richtung, mit dem Lebensdrang in besserem Einklang, ist der kapitalistische Kämpfer, selbst wenn seine Energien der Herstellung von Werkzeugen der Menschenvernichtung gelten, wie dies beim Kanonenkönig Undershaft der Fall ist. Denn dieser rastlose Schaffer zeichnet den Weg vor, wie die Hebung der Millionen von Elenden zu den Höhen eines würdigen Daseins ermöglicht werden kann. Er sammelt die Macht und die Mittel dazu. Zwischen beiden Richtungen steht die Heilsarmee-,,majorin" Barbara Undershaft. Schließlich wird dieses prächtige, dem Leben gehörende Wesen für die andere, die fruchtbringende Richtung gewonnen. Wir fühlen: beide müssen vereinigt werden: die religiöse Inbrunst — auch sie entquillt der geheimnisvollen Lebenskraft — und der praktische Wille, den die Tat beschwichtigt.



Abb. 268. Shaw steht Rodin Modell. Nach einer Zeichnung von W. Rothenstein. (Aus Bookman.)

So sieht Shaws Drama der volkswirtschaftlichen Realität aus, Ergebnis jener alles vereinfachenden antiromantischen Lebensschau, die er auch in Ibsen an der Arbeit glaubt. Nun aber läßt er den Blick etwas leichter gleiten über die Grenzen der Volkswirtschaft hinaus in das weitere Leben, wo er auf drolligen Abkürzungen das Wesen der Dinge erreicht und unterwegs links und rechts Masken abreißt. Er geht an der überlieferten Heldengestalt vorbei. Die Maske fällt, und es steht ein Mensch in Nachtmütze und Pantoffeln da. Und so sehr hat sich sein Blick geschärft, daß er auch dort die Fassade erkennt, wo sie mit dem Wesen durchaus eins zu sein scheint: in dem eigenartigen und doch recht häufigen Fall, wo wir uns selber jahrzehntelang einen Charakter — die Jungsche Psychologie würde sagen eine ,,persona" — vormimen, die unserer wahren Natur (der ,,Psyche") entgegengesetzt ist, bis plötzlich in der Entscheidungsstunde unser Wille aus dem Unbewußten hervorstürzt und die Fassade zertrümmert. Endlich sind wir uns selber zurückgegeben. Das ist das Schicksal des ,,Teufelskerls" Richard Dudgeon in The Devil's Disciple, der in sich selber stets den Teufel und Menschenfeind gesehen hat und sich nun im großen, fürchterlichen Moment aus reiner Menschenliebe plötzlich bereit findet, in den Opfertod zu gehen. Die Heldenentblößung aber scheint Shaw ein besonderes Vergnügen bereitet zu haben. Er hat sie früh und spät betätigt.

Zunächst in den beiden Schwänken ,,Helden" und ,,Schlachtenlenker". Der erstere ist von unwiderstehlicher Komik. Ein ,,Realist", der Schweizer Bluntschli, ein ,,Idealist", der serbische Held Sergius, und zwischen beiden, von der Romantik langsam zur Wirklichkeit hingezogen, Raina, die Heldengeliebte. Sie hat andern gegenüber den ihr fremden romantischen Charakter gemimt. Bluntschli durchblickt sofort ihr Spiel und zwingt sie dies selber zuzugeben. Dieser Erzpraktikus Bluntschli, Besitzer von ,,sechs Hotels und drei Muttersprachen", der an Stelle der Munition nahrhafte Schokolädchen, die ihn am Leben erhalten, in der Patrontasche führt, und Sergius, der aus lauter Dummheit eine Attacke reitet und technisch falsch siegt, wo seine Feinde sich fachmännisch korrekt schlagen lassen, vollenden ein Weltbild, in dem alles auf dem Kopf zu gehen ,,scheint". Daneben halte man im ,,Schlachtenlenker" einen Napoleon, dem am Wirtshaustisch die Haare in den Risotto und in die Tinte hängen, den wir nach der Schlacht bei

Lodi in eine Weiberintrige verwickelt finden, und wir können uns eine Vorstellung davon machen, was Shaw vom Heldentum denkt.

Aber die Welt läßt ihn nicht Schluß machen mit diesem Kapitel. Am 16. Mai 1920 ist die Jungfrau von Orleans heilig gesprochen worden. Diese viel umstrittene Gestalt, Shaw hat sie in der Szenenfolge St. Joan (1924) in das ernüchternde Licht des Realen gestellt. Er zeigt sich uns hier in unverminderter geistiger Beweglichkeit. Wie steht es mit Johannas romantischer Umluft, mit ihrer mystisch-spiritistischen Veranlagung? Ihr Jahrhundert stand der Wirklichkeit viel näher als unsere verrückte Zeit mit ihrer naturwissenschaftlichen Überrationalisierung und ihrer Psychoanalyse. Johanna selber war ein Kind des gesunden Menschenverstandes, dessen geniale Eingebungen ihr — in die natürliche Weltanschauungssprache jener Zeit übersetzt — als die hörbaren Stimmen der hl. Katharina und Margareta ins Bewußtsein klangen. Sie war kühn, frech — in die englische Gegenwart hineingedacht, wird sie zum Cockneymädchen —, eingebildet, geschlechtlich normal, aber nicht von sinnlicher Einstellung. Sie hatte einen praktischen Blick für die kriegerischen und politischen Forderungen des Momentes. Orleans und Reims! Das rein Handwerkmäßige führte der Bastard Dunois zu Ende. Nach der Tat wird sie von den eigenen Leuten preisgegeben. Ihre scharfe Zunge hat sie unbeliebt gemacht. Die Engländer, im nüchternen Warwick verkörpert — General Bourgoyne spaziert hier aus dem „Teufelskerl" herüber — betreiben aus durchsichtigen politischen Gründen ihre Verbrennung. Alles geht menschlich zu. Es fehlen die Schurken und Bösewichte. Der berüchtigte Cauchon, der über sie zu Gerichte sitzt, hat eine mitfühlende Seele. Aber er kann sie nicht retten; denn dieser Johanna geht der Ruf ihres eigenen Gewissens über das Dogma, das sie nicht versteht. Wie kann die Kirche dieses starrköpfige Wesen ziehen lassen, ohne sich selbst aufzugeben! Johanna stirbt als Protestantin und Nationalistin. Wie sie 1920 als Geist von ihrer Heiligsprechung hört, lächelt sie ironisch, saugt aber als Eingebildete, Selbstgefällige die Kunde doch wie Honig ein. Das ist Johanna. Shaw läßt sie, wie die Gestalten dieses Stückes überhaupt, in der schlagenden Ausdrucksweise des modernen Englischen sprechen, als wollte sie uns ihren Charakter so enthüllen, wie er ihr selber gegenüber getreten wäre, wenn sie sich ihn zur Vorstellung gemacht hätte. Diese schlaue Verschiebung birgt geisterheiternde Möglichkeiten, die Shaw voll und ganz ausgenützt hat.

Soviel über die Stücke, in denen der Shawsche Ibsenismus die treibende Kraft ist.

BESSER ALS SHAKESPEARE.

Shaw konnte von Anfang geltend machen: ich habe in meinem antiromantischen Drama die Realitäten so gestaltet, daß sie als Lebenslehre wirken, ohne die künstlerischen Forderungen — den dramatischen Konflikt, die Emotion, die Spannung — zu vernachlässigen; alles Bisherige ist falsches Gefühlsdrama. Zugegeben! Wie steht aber jetzt Shakespeare da, der größte Dramatiker der Menschheit, dessen Stoffe doch nicht Wirklichkeiten im Shawschen Sinne sind, aus dessen Geist die Romantiker aller Völker Nahrung gesogen haben? Verfängliche Frage! Shaw hat sie auf dem Wege der alles vereinfachenden Abkürzung kühl beantwortet in einer Reihe von Aufsätzen, die er 1895—1898 für die Saturday Review schrieb (sie sind jetzt in den zwei Bänden Dramatic Opinions and Essays nachzulesen). Die wichtigste Nummer trägt den kecken Titel „Besser als Shakespeare". Er geht hier ungefähr folgende Wege: Das Ibsendrama ist größer als das Shakespearedrama. Shaw ist ebenso groß, wenn nicht größer als Ibsen. Somit ist Shaw ein größerer Dramatiker als Shakespeare. Shakespeare dient der falschen Romantik, er zeigt nur, er lehrt nicht, er hat keine „Philosophie". Er ist allerdings hinreißend als Wortmusiker, als Dichter der Komik und als Erzähler. Seine Dramen sind Opern ohne Musik. Damit hat sich Shaws Geistesstruktur ins grellste Licht gestellt. Der Puritaner hat das Genie Shakespeare dem „Ibsenismus", richtiger dem Shawismus geopfert. Die trefflichen Beobachtungen, die Shaw über Shakespeares Kunst mitlaufen läßt, ändern daran nichts. Shakespeare ist nun einmal in seinen Augen das Kind einer anderen Zeit, die noch nicht im Zeichen des „Willens" steht, somit gezwungen, die „Ideale" zu verherrlichen, die damals galten, als die sinnliche Renaissance ihre Orgien feierte, zu der Marlowe, dieser

elisabethanische Kipling, seine bombastische Fanfarenmusik geschrieben hat. Aus aller Renaissancekunst hört Shaw das verwerfliche Schlagwort des l'art pour l'art heraus, dem er heute den Schlachtruf „Kunst für das Leben" entgegenwirft. Daraus ergibt sich für ihn, den rücksichtslosen Logiker, die Forderung: „Über Shakespeare hinaus!" Der Theorie ist auch hier unmittelbar das Beispiel gefolgt. Denn Caesar and Cleopatra (1898 vollendet) ist gegen Shakespeares „Julius Caesar" und „Antonius und Kleopatra" geschrieben, namentlich gegen den Antonius des zweiten Dramas, der sich durch seine sinnliche Liebe zum Tier gemacht hat und dessen Tod keinenfalls die Verherrlichung verdient, die Shakespeare ihm zuteil werden läßt. Besser als Shakespeare? Nun, die Fragestellung ist ja falsch. Auf alle Fälle ist Shaws „Caesar and Cleopatra" ein Meisterstück. Der Caesar, den er dem kindisch grausamen, gefährlich anmutigen, sinnlich niedrigen Königinchen gegenüberstellt, ist kein himmelstürmender Heros, sondern ein moderner „Held" nach Shaws Sinne, Träger der stoisch römischen Tugend, die im englischen Puritaner weiterlebt, jener Tugend, die der Urquell der Schaffenskraft und Selbstbehauptung ist und den Geist treibt, der die großen Wirklichkeiten ordnet und einem Weltreich neue, hohe Ziele zu geben weiß. Subjektiv und objektiv zugleich, so erhaben, so eins mit der Weltnotwendigkeit, daß er ohne Selbstopferung das Glück über sich hinaus für andere schafft, so lebensklug und so „religiös" zugleich, daß er alles Leben schont und Rache verdammt, so willenssicher, daß er mit derselben Ruhe die kleinsten und die größten Dinge — Entschlüsse von furchtbaren Folgen — erledigt. Dieser Caesar ist ein erster Vorentwurf zum Übermenschen.

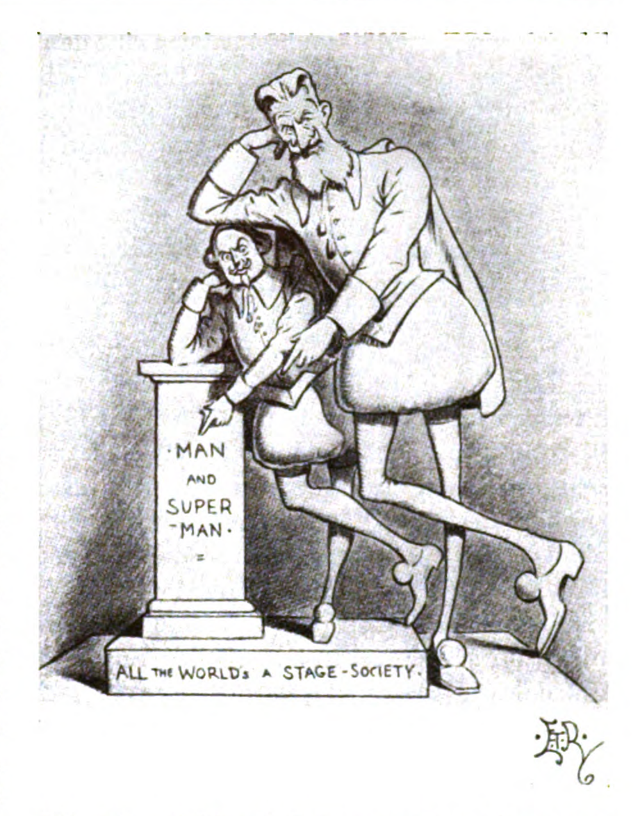


Abb. 269. „Größer als Shakespeare". Karikatur von E. T. Reed. (Nach Punch 131, 1906.)

LIFE-FORCE.

Caesar ist der Übermensch. Sein eigener Wille ist kosmischer Wille und Maßstab zugleich jeder Handlung. Und dieser Wille heißt Lebenskraft (Life-Force) und macht seinen Träger göttlich. Die Life-Force-Lehre hat Shaw in den neunziger Jahren langsam entwickelt und mit dem Evolutionsgedanken verquickt. Sie ist im Ibsenbrevier schon halbwegs angedeutet. Dort wird der Verstand zugunsten des Willens entthront. Aus vielen nach verschiedenen Richtungen strebenden fremden und eigenen Denkkräften hat sich schließlich diese einzige zielsichere Restkraft ergeben. (Über sie spricht Shaw in seiner Vorrede zu Man and Superman.) Mitgewirkt haben Schopenhauer, dann der Darwinismus in der Korrektur, wie sie Samuel Butler 1877 in seinem Buche Life and Habit gegeben hatte — der Wille ist Vater der Fähig-

keit (s. oben S. 176) — und schließlich eine damals in der Luft liegende praktische „Bewegung", die ein paar Jahre später von Dr. Francis Galton — wir begegnen diesem Namen mehrfach in Shaws Vorreden — in festere Formen gebrachte Eugenik (Eugenics). Sie versuchte das Problem zu lösen, wie die Rasse durch bewußte soziale Kontrolle der erzeugenden Kräfte körperlich und geistig gehoben werden könnte. Jetzt wird der Sozialismus der Eugenik und Lebenskraftlehre eingeordnet. Die Grundbedingung alles Seins ist die Lebenskraft, die den Stoff zu Formen verarbeitet, die sie stufenmäßig ihrem Lebenskraftwillen gemäß einem höheren Ziele, dem Übermenschen, zuführt. Die Aufgabe der Zeugung hat sie dem Ewig-Weiblichen überbunden. Dieses hat in blinder Wut gehorcht und gezeugt. Um Höheres leisten zu können, hat es das Männliche erfunden. So reichlich entsproß es ihm, daß über die Zeugung hinaus ein Überschuß männlicher Energie verblieb, die das überlegene männliche Gehirn evolvierte. Mit seiner Hilfe hat der Mann als Entgelt für sein Weibersklaventum die Zivilisation erdacht, die er auf der Ehe mit weiblichem Hausdienst aufgebaut hat. Immer noch dient das Weib der Lebenskraft, die den Übermenschen will. Nun kommt der eugenetische Einschlag. Der kosmischen Lebenskraftentwicklung dürfen wir nicht gleichgültig zusehen. Mann und Weib müssen beide, in Erkenntnis des Endzieles durch weise Führung der Lebenskraft hilfreich in die Hände arbeiten. Tun sie das nicht, dann wird die Life-Force die Menschheit verächtlich beiseite werfen, um in einem anderen Lebewesen ihren vollbewußten, vollkommensten Ausdruck zu suchen. Dann wird es nicht zum Übermenschen, sondern, wie Shaw einmal in kühner Laune gesagt hat, zur Überschlange oder etwas ähnlichem kommen. Im Lichte dieser Willensmoral müssen wir die Liebe erkennen als das, was sie ist: der unserem Gefühl zugeworfene Wink der Lebenskraft, wie ein Schritt getan werden könnte näher zum Übermenschen. Dieser Übermensch, der kommen muß, wird seinen eigenen Willen zum sittlichen Maß der Dinge machen. Sein Ziel wird nicht das Glück, sondern die der Lebenskraft gehorchende Tat und damit göttliche Willenserfüllung sein. In dieser einen Bewegung kommt Shaw dem alten Carlyle entgegen.

Eine Reihe wichtiger Stücke steht im Schatten dieser Lehre. Die Gestalten einer Barbara und eines Undershaft (in Major Barbara) werden uns eigentlich erst jetzt verständlich. Auch Undershaft, der dem fruchtbringenden Leben angehört, ist Wegbereiter des Übermenschen. Ein Auftakt zu den Life-Force-Stücken ist Candida (1894/5).

Hier hat Shaw das Diesseitige und das Jenseitige der göttlichen Lebenskraft im Menschen versichtbart. Morell, der Typus des breitschultrigen sozialen Broad Church-Pfarrers (s. oben S. 310), ist der körperlich Tüchtige, männlich Gewinnende, beruflich Erfolgreiche, der so viel Geistigkeit mit sich trägt, als er zur Wanderung auf der praktisch christlichen Broad Church-Tiefebene nötig hat. Die Lebenskraft drängt ihn voran, ohne daß er ihren warmen Puls fühlt. Ihm gegenüber ist Marchbanks der körperlich Unfertige und nie Fertige, praktisch betrachtet ein einfältiger Junge, aber mit dem göttlichen Dichterauge begnadet, das in die tiefsten Geheimnisse der Dinge blickt. Zwischen beiden bewegt sich Candida Morell, anmutige Madonna und klugtätige Hausfrau, edelgeistiges und sinnenkräftiges Weib zugleich. Deshalb von beiden geliebt, von dem einen irdisch, von dem anderen himmlisch. Wie sie zwischen Morell und Marchbanks zu wählen hat, da entscheidet sie sich für ihren Gatten und schickt den Dichterknaben in die einsame Nacht hinaus, „das Bild seiner Candida in der Brust. Sein Reich ist nicht von dieser Welt", wie Julius Bab in so schönen Worten sagt. In den nüchternen Shawismus übersetzt, würde dies heißen: sie, die Dienerin der Lebenskraft, entscheidet sich triebmäßig für den körperlich Tüchtigen, der sie geistig nötig hat. Marchbanks kann ihrer entbehren. Er trägt ein tiefes Geheimnis in seiner Brust verschlossen: die Liebe, die Morells Glück ist, hat er von Anfang an überwunden. Er weiß es, und die Übermenschworte fallen ihm von den Lippen: „Das Leben geht über das Glück."

Die Übermenschlehre, ein Gehalt von gewaltigem Eigengewicht! In Man and Superman hat ihn Shaw in die lachende Sonne zerspritzt, daß es in Legionen von Tröpfchen glitzert

und blendet. Zwischen hinein ergießt es sich zur Sammlung in das zerbrechliche Gefäßchen eines Schwankes. Denn das Stück ist technisch eine Parodie des Mozartschen Don Juan, dessen Rollen sich in den englischen Namen zerbrochen widerspiegeln: John Tanner, Octavian Robinson, Ann Whitefield. Ein Leporello ist auch da: der Cockney-Chauffeur Enry Straker. Der englische John wird vom Ewig-Weiblichen, das sich in der kecken Ann verkörpert, als das für sie bestimmte Männliche erkannt, verfolgt und schließlich mit Hilfe des Autos unter den Räubern der Sierra Nevada zur Strecke gebracht. Und wo ist der Übermensch? Er schreitet nicht über die Bühne. Er wird nur geahnt. „Ein Vater, ein Vater dem Übermenschen", so ruft es geisterhaft aus dem „Traum in der Hölle", der uns ein ergötzliches Geplänkel zwischen Prinzipien vormalt, die im Teufel, der Donna Anna, dem Don Juan und dem steinernen Gast zu Stimmen geworden sind. Ein farbiges Funkensprühen von Geist und Witz! Mit einem Male schlägt es um vom Komischen zum Kosmischen und wieder zurück. Shaw wandelt hier eigenem Urteil gemäß auf der Höhe seiner Kraft.

RELIGION.

Jahre sind vergangen. Ein furchtbares Geschehen hat die Welt mit Blut durchwühlt. Wo ist des Menschen göttlicher Wille hingekommen, welcher mit der Lebenskraft zusammen aufwärts schafft? Zurückgeschleudert findet er sich ins Zeitalter der Furcht. Aber Shaw verzweifelt nicht. Seine Lehre bleibt wahr. Ihr eignet die Macht einer Religion. Wie das Toben sich gelegt hat, tritt er mit einer großen Kundgebung vor die Welt: Back to Methuselah. Die Hauptsubstanz ist nicht in diesen fünf Dramen selber, sondern in der Vorrede zu suchen. Die Welt versinkt im Unglauben, nur Religion kann sie retten. Schon seit geraumer Zeit hat Shaw den Akzent immer stärker auf die Religion geworfen. Davon zeugt schon die Vorrede zu dem sonderbaren Heiligendrama Androcles and the Lion, wo er zum Christentum Stellung nimmt. In Back to Methuselah setzt er sich mit dem Unglauben des neodarwinischen Halbjahrhunderts auseinander. Die Lehre von der Milieuzuchtwahl und dem Fortleben des Tüchtigsten hat ihre Danaidengaben links und rechts aufgezwungen. Was hat das bürgerliche Leben geschenkt bekommen? Die mechanisch technische Weltanschauung vom fatalistischen Zufall. Das Wirtschaftsleben? Das gefährliche Laissez-Faire. Das gesellschaftliche Leben? Zweierlei: Auf der einen Seite den Glauben an Marx, der die Gesellschaftsumgestaltung der Besserung des Einzelnen vorangehen lassen möchte, auf der anderen den Kapitalismus, der im Kampf um Nahrung und Geld dem sog. Tüchtigsten den Preis zuerkennt. Die öffentliche Meinung? Den Bankerott der Religion. Das Völkerleben? Die Lehre vom Übervolk und den Militarismus. Diese gefährlichen Geschenke haben die Weltkatastrophe und das Chaos gebracht. Dagegen hilft nur eines: die religiöse Führung der schöpferischen Evolution. Life-Force, Elan Vital, Evolutionswille, oder wie wir es nun nennen wollen, was ist es? Es ist der schaffende göttliche Geist in unserem Innern. Wir sind die Lampen, in denen das Weltlicht brennt, Götter sind wir, wenngleich wir wie Menschen sterben. Das ist die Übermenschreligion. Wo aber ist der Übermensch? Ferner denn je. Wie kann er kommen? Ein grotesk genialer Einfall birgt die Antwort. Vergessen wir nicht, wir sind im Jahre 1921. Die Ergebnisse der Schilddrüsenforschung haben der menschlichen Phantasie neue Ausblicke eröffnet: das Altern wird aufgeschoben, die Lebensfrist ins Ungeahnte verlängert. Shaw, der diese auf technischen Voraussetzungen beruhende biologische Spekulation ablehnt, denkt sie im Butlerischen Sinne voluntaristisch um: was der Mensch will, kann er! Er kann auch das Leben verlängern. Wollten wir statt durchschnittlich siebzig dreihundert Jahre leben, wir

könnten es! Im Ernste? Ja! Dann erst wären wir imstande, die ungeheuren Aufgaben der modernen Zivilisation zu lösen. Denn unsere Staatsmänner sind noch Kinder, wenn sie sterben. Wir müssen! Und nun phantasiert uns Shaw ein Weltmysterium vor, das stufenmäßig von den Menschen- und Gesellschaftsformen durchlaufen wird, die einst waren oder in dem sich mehr und mehr weitenden Rahmen der Möglichkeiten entwicklungsschöpferisch erst noch werden könnten.

Rückblick und Ausblick! Aus der Urzeit fliegen wir in die Gegenwart hinein, spotten über ihre chaotische Verzeichnung und schweben auf Gigantenschwingen hinauf in die Zukunft, auf unsere einstige Winzigkeit mitleidsvoll zurücklächelnd. Fünf Bilder! Im Garten Eden anno 4004 a. C. In London nach dem Weltkrieg bei Lloyd George und Asquith. Im Jahre 2170, wo die Dreihundertjährigen aufkommen und wo jedermann jedermann über den Erdball hin photophonisch besucht. In Irland im Jahre 3000, wo die kurzlebigen Briten sich auf das östliche Weltreich mit Bagdad als Hauptstadt und die Normalen, d. h. langlebigen Iren sich auf den Westen verteilt haben. (Die Alten sind jetzt so weise, daß ihr Blick die Kurzlebigen tötet.) Und schließlich im Jahre 31 920. Der Mensch wird aus dem Riesenei geboren, durchwandelt eine vierjährige Jugend voll Schönheit, Liebe und Kunst, wird bald alt, edel und weise, mit jenem Tiefblick begnadet, der in den Ursprung der Dinge dringt. Schon fangen die Alten an, den letzten Strom zwischen Fleisch und Geist zu durchwaten. Siehe, es kommt der Tag, da nicht mehr Menschen, da nur noch Gedanken sind. Das wird das ewige Leben sein.

Von den „Unerfreulichen Stücken" bis zu diesem Weltmysterium ist ein weiter Weg. Wo ist hier die Wirklichkeit als Dramastoff? Shaw hat einen anderen Stoff in anderem Geiste gemeißelt. Er will diese fünf Dramen als Bildschnitzereien im Tempel der Zukunftsreligion betrachtet wissen.

DRAMATISCHE KUNST.

Wie in der Gesellschafts- und Weltanschauung, so hat Shaw auch im Reich der Form alte Gesetztafeln zerschlagen. Sein dramatischer Held ist der Alltagsmensch. Die Springfeder, welche die Gestalten innerlich und äußerlich in Bewegung setzt, ist nicht mehr die „Liebe" oder richtiger der Geschlechtstrieb. Die durchlaufende Fabel kann fehlen. An ihre Stelle tritt die Entwicklung einer oder mehrerer Ideen. Diese Entwicklung sollen wir als dramatische Handlung erleben. Demgemäß ist die Handlung in „Frau Warrens Gewerbe" der Verlauf der sittlichen Bewertung des Gelderwerbs auf dem Wege der organisierten Prostitution. Nicht mehr Motive, sondern Ideenkräfte strahlen von der Führergestalt auf ihre Begleitfiguren aus. Der Hauptidee in Held oder Heldin stehen Ideenergänzungen oder -gegensätze in den Nebengestalten gegenüber. Die Ideenentwicklung ist der eigentliche dramatische Fluß, der uns bei Shaw in Wellenschlägen wechselnder Stärke weiterwirft. Nichts wäre verkehrter als zu behaupten, Shaws Stücke entbehrten der dramatischen Bewegung. Die Ideenbewegung zieht Situationen und Intrigen im altüberlieferten Sinne mit sich, und Shaw weiß diese im einzelnen mit erstaunlicher Geschicklichkeit zu handhaben. Aber im sorglosen Schwung seiner Ideenkomik verzettelt er sie in eine unwahrscheinliche Zufälligkeit, wie sie die Zuschauer vom Melodrama her kennen und lieben. Vivie entpuppt sich als die Schwester des Geistlichensohnes Frank, der ihr den Hof gemacht hat. Der Londoner Oberkellner Mendoza trifft als Räuberhäuptling in der Sierra Nevada seine früheren Kunden. Ein verwundeter Soldat in serbischer Uniform schleppt sich in das Zimmer der schlafenden Raina; wer ist's? Der Schweizer Bluntschli. Eine Irländerin, die Napoleons Depeschen gestohlen, steigt ausgerechnet in dessen Hauptquartier ab. Durchaus nicht immer zerschneidet Shaw den roten Handlungsfaden in dieser Weise, wie zum Spottvergnügen, in Stücke. Er kann, wenn er will, eine äußere Handlung mit wachsender Wucht in künstlerischem Ernst durchführen. Er hat es glänzend getan im „Teufelskerl", in John Bull's Other Island und im „Arzt am Scheideweg". Aber selbst diese billigen melodramatischen Kniffe mit ihren Unwahrscheinlichkeiten stören in seinem Drama

nicht, weil sie einer Ideenordnung dienstbar gemacht sind. Und der Lauf dieser Ideen ist lebendig in Gestalt und Wort.

Auch beim Schaffen der Gestalten, welche die Ideen tragen müssen, geht Shaw eigene Wege. Er schafft Klassentypen, Alterstypen, Berufstypen, Rassentypen. Ihre Zeichnung ist sehr oft modellmäßig. Der Alte ist stets im Unrecht und lächerlich. Man denke an Ramsden im „Übermenschen", an den Pfarrer Gardiner in Mrs. Warren, an das Stück „You Never Can Tell", das moderne Kinder irrigen Eltern gegenübergestellt zeigt. Der angehende Mann ist meistens sympathisch gezeichnet. Nur die Frauen werden in der Individualisierung und nicht im Typus gesehen. Shaws wichtigste Gestalt ist aber nicht Typus, sondern Thesenmensch, Verkörperung einer Zukunftsidee. Wir denken an Vivie, an Caesar, an John Tanner. Hier aber enthüllt sich die Schwäche Shawscher Charaktergestaltung. Die Ideenabgekehrten, die Romantiker, erleben Seelenkonflikte; sie sind vielleicht lächerlich, aber menschlich. Der Thesenmensch geht erlebnisleer aus, ihm fehlt das innere Profil. Bei Ibsen wird die Idee in die dramatische Emotion, die Ideengesetzlichkeit in den aus vorbereitenden Kräften geborenen Moment versenkt. Der Mensch ist das Problem, bei Shaw bespricht er es nur. Shaw kennt auch hier Ausnahmen. Dudgeon, Broadbent und Doyle (in John Bull) sind Problem und Mensch zugleich. John Tanner aber ist nur ein rastloser Sprecher. Entzückender Witz soll uns darüber hinwegtäuschen, daß hier eine bloße Stimme spricht.

Wort und Witz! Ihre schlagende Kraft entspringt dem sittlichen Paradoxon. Oben die drolligen Hörner zweier Gegensätze, unten, in Fleisch und Haut versteckt, ihre Vereinigung, die Wahrheit Oder anders gesagt: Außen die frivole Hülle des Witzes, d. h. der unerwarteten Ideenfolge, innen der kräftige Wahrheitskern. Wie ich meine Witze mache? „Ich sage die Wahrheit, das ist der beste Witz der Welt" (ruft der Priester Peter Kerigan in John Bull). Diese Witze spiegeln einen Shaw, so bitter scharf im Urteil wie La Rochefoucauld, so heiter im Geist wie Molière, so überraschend im Ideengewürfel wie Oscar Wilde, so ernst in der Gesinnung wie Bunyan. Man höre Shaw, den Europäer, aber wohlverstanden in seiner Muttersprache!

He who can does, he who cannot teaches.
What people call vice is eternal, what they call virtue is mere fashion.
Self-sacrifice enables us to sacrifice other people without blushing.
If you are a bore, strive to be a rascal also, so that you may not discredit virtue.

Shaws Dramen sind im Lachen mitklingende Lebenskritiken. Sie sind dort unten entstanden, wo im dunkeln Unbewußten die guten Dämonen schaffen. Aber ein Dämon macht selten mit: der Geist der höchsten Poesie, der die Weltwahrheit mit heiliger Glut umlodert und zur Schönheit umschmiedet. Wenn er hämmern darf, dann klingt es bei Shaw aus der Tiefe gleich verhaltenen Harmonien: aus Marchbanks Worten über die Liebe, aus Caesars Anrede an die Sphinx, aus gewissen Rhythmen in Don Juans Höllentraum, die von Weltbewegung und Weltspiel künden. Auf leisen, schnellen Flügeln aber entschwebt die Musik. Es naht der Wille wieder, dessen Gesang das weltbefreiende geistige Lachen ist.

LV. DAS DRAMA DER KELTISCHEN RENAISSANCE.

Auch Irland hat die Verjüngung des Dramas mitgemacht. Auch hier wurde der Kampf um Ibsen ausgefochten, und eine Zeitlang schien es, als wollte er wie in England mit dem Siege des Skandinaviers enden; denn das 1899 von Edward Martyn und Lady Gregory gegründete Irish Literary Theatre war ursprünglich internationalen Geistes. Sehr bald aber wurde die

dramatische Neurichtung von jener nationalen, in der gälischen Liga wurzelnden Kulturbewegung (s. oben S. 453) durchkreuzt und schließlich ganz in sie hineingezogen. Der nationale Sturm fegte mit aller Wucht über die Bretter des neugegründeten irischen Theaters, das ja nebenbei ein Theater des dramatischen Experiments sein wollte. Es waren Stunden wildester Aufregung, wenn angloirische Stücke, wie etwa Yeatsens The Countess Cathleen oder George Moores Bending of the Bough gewagt wurden. Hier war nichts von Ibsenproblemen zu verspüren, wohl aber etwas von dem, was jeden Iren in tiefster Seele bewegte. Auf den Bänken des Konzertsaals — denn etwas Besseres besaß das Irish Literary Theatre nicht — saßen die Mitglieder der gälischen Liga, ihre Gemüter bis zum Rand mit Sprengstoff gefüllt. Es bedurfte nur eines kühnen Wortes, ihn zu entzünden. Und die Worte fielen wie Funken, und es krachte und tobte an allen Enden. Die Schauspieler — es waren Engländer aus London — überraschte die Wirkung ihrer eigenen Worte, die sie ahnungslos hinausgeschickt hatten und die jetzt wie Bomben barsten. Man brachte außerdem Stücke wie Martyns Heatherfield und Maeve, Alice Milligans The Last Feast of the Fianna, Yeats' und Moores Darmuid and Grania. Man wagte auch Stücke in irischer Volkssprache, wie Douglas Hydes Casadh an t-Sugáin (The Twisting of the Rope). Aber es war noch nichts Ganzes, noch nicht Drama gewordenes Irentum. Ein Blick auf die Werke Edward Martyns (geb. 1859), der hier noch die führende Gestalt ist, zeigt das. Sein Heatherfield (1899) verrät Ibsengefolgschaft. Wildente und Gespenster haben hier gewirkt in der Gestalt des irischen Grundbesitzers Carden Tyrell, des Idealisten, den das rauhe stoffliche Nicht-Ich äußerlich besiegt, ohne seine Seele erreichen zu können. Denn wie sich nach dem Fehlschlagen seines Lebensideals der Geist noch einmal aufschwingt, hat er die Grenze überschritten, die das Stoffliche vom Gedanklichen trennt, und die Jugend, die die Erde schön sieht und den Geist noch frei weiß, ist ihm zurückgegeben. Sogar Maeve, 1899, das sich eines Motives bedient, das Yeats vorher in seinem Land of Heart's Desire verewigt hat, geht dieselben Wege, während sein Enchanted Sea 1904 an Ibsens Frau vom Meere erinnert.

Die Zeit der Experimente war um 1901 vorüber. Eine neue, den irischen Idealen näher gerückte Bühne mußte errichtet werden. Die Führer lösten die alte Theatergesellschaft auf und machten sich die Dienste eines schauspielerisch begabten Brüderpaares, W. G. und Frank Fay, zunutze. Unter ihrer fachmännischen Leitung wurden irische Amateure zu Berufsschauspielern ausgebildet. Erst mit diesen tauglichen Instrumenten ließ sich ein vollendetes, durch und durch irisches Drama verwirklichen. Diesem hohen Ziele strebte die 1902 gegründete Irish National Theatre Society zu. Ihre Seele war Yeats. Ihm stand treu zur Seite Lady Gregory. Sie hatte soeben das Sagenbuch Cuculain of Muirthemne vollendet, dem sie 1904 ein zweites, Gods and Fighting Men, folgen ließ. Hier fand sich die irische Legendenfülle in jener wirksamen dialektischen Norm wiedererzählt, die schon Douglas Hyde so erfolgreich angewendet hatte (s. oben S. 453). Diese beiden Bücher wurden allen Freunden des irischen Theaters zu geistigen Begleitern. Der irische Dramatiker durfte jetzt irische Motive und Bilder und feinste Anspielungen auf irische Volkssagen bringen, weil er bei seiner Zuhörerschaft Vertrautheit damit voraussetzen konnte. Es fehlte nur noch ein geeignetes Theater. Da kam die Engländerin Miß A. E. F. Horniman zu Hilfe. Sie mietete in Dublin das sog. Mechanics' Institute, baute es zum Abbey-Theatre um und schenkte es mit einem jährlichen Zuschuß der Bühnengesellschaft. Bald aber war das neue Theater imstande, auf eigenen Füßen zu stehen. Nun war alles Nötige da: Dichter, Zuhörer, Freunde, Bühne und — eine eigne Sprechtechnik und Darstellungskunst. Das war die wichtige Gabe der Gebrüder Fay. Sie waren bei den Franzosen in die Schule gegangen. Die wirksame Gruppierung, die den Einzelspieler zurück-

treten läßt, um den Hauptsprecher um so stärker ins rechte Licht zu rücken, war französischer Herkunft. Die englische Sprechweise und Gebärde und das Starsystem wurden verpönt und größte Sorgfalt auch auf die Ausbildung der kleinen Rollen verwendet. Die Hauptsache aber: das angloirische Idiom erhielt jetzt Rhythmus und Tonpflege. Die Rede wurde wichtiger als die Gebärde, die das Wort erdrückt hatte. Denn diese neuen Spieler verstanden, das musikalische Profil der Verse herauszuarbeiten. Sie vereinfachten ihr Spiel und mieden alles Unstete, alles, was die Aufmerksamkeit von der Stimme ablenken konnte. Jetzt wurden auch Bühnenbild und -tracht ruhiger und schlichter. Der Hintergrund war nur noch von einer einzigen wohlgewählten Farbe, so daß der Schauspieler, wohin er sich auch bewegte, stets damit im Einklang stand. In solchem Spiel und in solcher Sprechart konnten die künstlerischen Absichten eines Yeats erst recht erfüllt werden. Man führte zunächst Stücke auf wie The Shadowy Waters von Yeats, Riders to the Sea und Well of the Saints von Synge, The Land von Padraic Colum, Spreading the News von Lady Gregory.

Die zugkräftigsten Stücke, die auch den Durchschnittsbesucher anlocken konnten, entstammten der Feder der unermüdlichen Lady Gregory. Ihr Verdienst ist es, dem irischen Nationaltheater mit Witz und Pointe durchsetzte Lustspiele geliefert zu haben, die in Geist und Stoff durchaus wurzelecht sind. Sie läßt sie allesamt in dem Kiltartandialekt erklingen, durch dessen Medium sie dem Iren auch den komischen Geist Molières nahegebracht hat (in den drei Stücken: Le médicin malgré lui; Les Fourberies de Scapin, L'Avare). Um ihren Landsleuten nur die reinste Hinaufläuterung irischer Substanz geben zu können, hat sie noch weitere Legenden gesammelt, durch Anekdoten reichlich ergänzt, und so herausgegeben: Poets and Dreamers (1903), A Book of Saints and Wonders (1906), The Kiltartan Wonder Book und The Kiltartan History Book (1910). Hier liegen die irischen Witze zerstreut, die wir in ihren erfolgreichen Lustspielen wiederfinden, deren Verwicklungen irgendeinem Mißverständnis entwachsen, das die Charaktere komisch reagieren läßt. (The Jackdaw, The Rising of the Moon, The Poorhouse 1907, The Image 1909.) Ehrgeiziger erscheint sie in ihren historischen Dramen, den Irish Folk History Plays 1912, unter denen Grania vorteilhaft hervorsticht. Von Lady Gregory hat Yeats zweierlei gelernt — The Unicorn from the Stars ist in gemeinsamer Arbeit mit ihr entstanden —: die Handhabung des Dialogs und des Dialektes. Ihrem Werke verwandt sind die irischen Bauernspiele des William Boyle.

Auch in diesem neuen Theater ging es oft recht wild her, und Yeats hatte mancherlei Kämpfe zu bestehen. Denn was er als irische Kunst empfand und darbot, gefiel noch lange nicht immer dem Lärmpatriotismus der Menge. In The King's Threshold hat er in dem hungerstreikenden Dichter Seanchan die göttlichen Forderungen des Künstlers gegenüber der Zensur des Pöbels symbolisch verkörpert. Aber der Kampf ging auf diesen Brettern nicht so sehr um Yeats als um den jungen Künstler, den er entdeckt, um J. M. Synge. Synge stellte in seinen Dramen den irischen Bauer so dar, wie er wirklich war, fühlte, dachte und sprach, mit naturalistischer Wucht geradezu in The Playboy of the Western World. Und nun geschah das Eigentümliche. Der irische Patriotismus bäumte sich auf gegen den Geist dieses Stückes. Es wurde heruntergeschrien, wo nur immer es erschien, in Dublin, in London und am leidenschaftlichsten von den Iren in Amerika. Warum denn? Der Ire hatte sich von seiner eigenen Wesensart, von dem ihm in der Seele liegenden, unbewußt schaffenden Humor, ein Bild in die Vorstellung hinausgetragen, wie es das englische Lied und das englische Drama, wie es ein Thomas Moore und ein Boucicault in seinem Colleen und Shaughraun (s. oben S. 288) gemalt hatten. Das Bild war eine Karikatur, sogar eine Fälschung, aber der Ire liebte es nun einmal, aus Gedanken-

losigkeit oder aus Gewohnheit, und wollte kein anderes gelten lassen. Und wie nun Synge kam und ihm das wahre Bild vor Augen hielt, so verfluchte er den getreuen Maler und sein Werk als unpatriotisch und jagte beide davon. Synge wurde aber schließlich gegen die Pöbelzensur durchgesetzt. Er bedeutet den künstlerischen Höhepunkt in der Geschichte des irischen Theaters. Yeats, Synge und Padraic Colum sind dessen leuchtendes Dreigestirn.

W. B. YEATS.

Als Bernard Shaw Dramatiker wurde, machte er Zeitfragen, philosophische und soziale Probleme zu Motiven. Es entstand ein Drama der Erörterung, gesäubert von allen romantischen Einschüssen. Als Yeats Dramatiker wurde, setzte er seine Symbole als schlafende Motoren ein. (Darüber vergleiche man die Ausführungen auf S. 456.) Es entstand ein Drama der bewegungslosen Symbolik, frei von allen naturalistischen Schlacken. Shaw und Yeats sind Gegenfüßler. Sie leiden aber beide an demselben Übel. Sie sind, durch ihre Einstellung gefesselt, unfähig, dramatische Konflikte zu schaffen. Shaw hat den „Realisten" in die romantische Unwahrheit hineingeschickt. Dadurch ergab sich eine Gegensätzlichkeit, der bunte Ideenfunken entsprühen konnten. Yeats zeigt die kalte Wirklichkeit, die ein Mystiker und Seher — der Narr in den Augen der Welt — mit Träumen durchwärmt und durchleuchtet. Es ist klar, daß diese Durchglühung nie zum dramatischen Aufeinanderprallen von Kräften werden konnte. Wenn Yeats das wollte, mußte er zu der aufregenden Episode einer irischen Heldensage greifen. Er hat das zweimal, in Baile's Strand und in Deirdre, getan. Im übrigen kann er nur kurze lyrische Dialoge, kleine Einakter schreiben. Ihr Gehalt ist das Seelenheimweh des Narren. So reich und hübsch abgewandelt die Märchenfabel sich durchflechten mag, das Gedankenziel ist immer nur dieses eine. Ein Schulbeispiel dafür liefert uns sein Stück The Shadowy Waters.

Aus frühen Traumerinnerungen, aus Sagenbestandteilen über Aengus (s. 457) und Edain (die irische Aphrodite), aus phantastisch deutendem Brüten über die Lockrufe der Vögel vor der Dämmerung war ein unruhig schwebendes Gebilde entstanden, das er später (1897) in einem dramatischen Gedicht festgehalten (1902 gedruckt) und 1906 in eine bühnenfähigere, aber noch weniger verständliche Fassung gebracht hat. Forgael ist drei Monate lang über die schattigen Wasser gefahren; die grauen Vögel, die Stimmen der ewig Lebenden — unter ihnen auch Aengus und Edain — waren seine Führer. Er sucht ein Weib, dessen vollendete Liebe ihn ins Mark der Welt bringe, wo die Leidenschaft unwandelbar geworden ist. Sein Freund und Begleiter versteht ihn nicht. Die Mannschaft ist der Irrfahrt müde und will meutern. Da füllt sich die Luft mit herrlichen Düften. Mit Gewürzen beladen naht ein Schiff. Die Matrosen erobern es, erschlagen den königlichen Besitzer und machen reiche Beute. Doch als prächtigsten Fund bringen sie die gefangene Königin Dectora. Sie verlangt nur eines: Genugtuung für ihren erschlagenen Gatten. Das ist nicht das himmlische Weib, das Forgael ersehnt. Ihrer nicht achtend, bleibt er in Schwärmerei versunken. Sie und alle wenden sich jetzt gegen ihn, den Narren, und beschließen seinen Tod. Er aber weckt auf Aengus' Harfe Töne, in die der andern Wille, zum Spiele werdend hineinwellt. Die Matrosen beginnen von Bier zu faseln, und Dectora erglüht plötzlich in Liebe zu ihm und bittet ihn, heimwärts zu fahren. Doch Forgael bleibt seinem Ziele treu. Schließlich wird auch sie von der höheren Sehnsucht ergriffen. Sie schneidet das Tau entzwei, das beide Schiffe verbindet. Nun können die sich heimwärts Sehnenden ihrer Wege fahren. Sie aber bleibt bei Forgael, mit ihm Geist von einem Geiste in der Unsterblichkeit. Der mystische Held, der durch die Zeichen des Irdischen hindurchfährt ins zeichenlose Absolute, zur Liebe hin, die nicht von dieser Welt ist! Auf dieser Fahrt befindet sich jede Gestalt, die Yeats in den Brennpunkt seines Spieles hineinstellt. Auch jenes zarte phantastische Mädchen, das in der Johannisnacht, wenn bei funkelnden Höhenfeuern die Elfen in wachsendem Übermut Sterbliche als Liebesgefährtinnen entführen, nun als junges Weib von ihrem Bräutigam Shawn heimgebracht wird. Auch sie lebt stärker in Edains Märchenwelt als in ihrer neuen Häuslichkeit. Ein Feenkind lockt ihr mit seinem Singen und Tanzen die Seele weg, und dem armen Shawn bleibt nur noch ein lebloser Körper in den Armen. Mary aber hat das „Land ihres Herzenswunsches" erreicht, von dem der Wind ihr geflüstert und das Schilfrohr ihr einst geseufzt. The Land of the Heart's

Desire, so heißt das Stück, das Duftigste und Zarteste, was Yeats je geschrieben. Es wurde 1894 zuerst aufgeführt und 1912 in neuer, stark veränderter Form, die leider viel Schönes getilgt hat, wieder auf die Bühne gebracht.

Immer wieder stoßen wir auf die Gestalt des seherischen Narren. Sie ist bei Yeats eine Zwangsvorstellung. In The Hour Glass ist sie der Träger des Unwandelbaren, des sittlich ewig Wahren gegenüber dem wankenden, irrigen menschlichen Wissen, das im Weisen verkörpert wird. Der Narr ist aber hier nicht so sehr Mensch als — nach Yeatsens eigenen Worten — geistiges Prinzip, durch eine fratzenhafte Maske verdeutlicht. Yeats hat das Motiv einer Volkserzählung entnommen, die er in dem Buch Ancient Legends of Ireland der Lady Wilde, der Mutter Oscar Wildes, fand. Ein Engel kündet dem gottlosen Gelehrten den Tod, und ewige Verdammnis, sobald das Sandglas an der Wand leergelaufen, es sei denn, daß er eine Seele fände, die von seinem Unglauben noch nicht durchseucht wäre. Er ruft seine Schüler und trägt ihnen sein Anliegen vor. Sie verstehen nicht, denn er hat ihnen den Unglauben eingeimpft. Er ruft seine Frau, seine Kinder; sie ermessen seine Not nicht, denn er hat sie des Betens entwöhnt. Da kommt Teigue, der Narr, über den er sich so erhaben glaubte, und rettet im Sterben seine Seele. In The King's Threshold (1903) ist der Narr zum göttlichen Dichter geworden. Seanchan stirbt — wenigstens in der zweiten Fassung 1922 — lieber den Hungertod auf den steinernen Stufen des Palastes, als daß er auch nur eine Brosame aus der Hand des Königs empfinge, der die Poesie entehrt hat, indem er den Sänger an den zweiten Tisch verwies. In ihm erhält jene Freude eine Stimme, die im verbrennenden Opfer frohlockt, die als Götterlachen das All durchdröhnt, wenn Welten stürzen. Es wäre überflüssig, den Narren in Yeatsens Drama weiterzuverfolgen. Er findet sich immer dort hingestellt, wo die Ewigkeit ins Irdische blickt. Er begleitet als wild lallender Sänger die Gräfin Cathleen auf ihrer Wanderung durch das verhungerte Irland. Er spielt wieder fratzenhaft mit dem Blinden zusammen — in On Baile's Strand 1904 — die Rolle des schicksaldeutenden Chores und verkündigt uns dort ein furchtbares, welterschütterndes Geschehen, das wundersame Ende des größten Helden, Cuchulains, der, mit dem Meer kämpfend, den Tod sucht.

Yeatsens Botschaft ist uns soundso viele Male durch den Mund des Narren kund geworden: der Traum ist die Wirklichkeit und das Licht, des Tages greifbare Stofflichkeiten sind das Unreale, der bloße Schatten, nur des Traumes Bild auf dem Spiegel der Welt. Dementsprechend werden seine Dramen zu leisen Traumspielen, die einem großen rhythmischen Gesetz gehorchen. In seine Taktart fallen ein: die anmutig steifen Bewegungen und Gebärden von Gestalten, die dem goldenen Untergrund alter, bunt bemalter Meßbücher zu entsteigen scheinen, die wohl abgetönten Farbenwirkungen der Flächen im Raume und der Trachten, die Gruppenwirkungen, die Wortklänge und sogar die alles und jedes, Raum und Mensch, durchzitternden Stimmungswellen im Pianissimoton eines langsamen Adagio. Ein schlagendes Beispiel einer solchen Durchtaktung nach allen Richtungen ist der schon erwähnte Einakter The King's Threshold.

Vor uns ein Palast. Von dort zu uns herab und heran Stufen, auf der obersten ein König, auf der mittleren liegend der hungerstreikende Dichter, davor seine zwei Schüler. Die Zweiheit wird weiter durchgeführt. Als Ergänzung zu dem Schülerpaar zwei Tänzerinnen. Ihnen gegenüber um den König zwei Prinzessinnen. Zeitlich zwischenhinein ein Bürgermeister mit zwei Krüppeln. Bei dem König ein Kammerherr, bei dem Bürgermeister ein alter Diener. Schließlich als Einzelakzente in der Taktgliederung der Personen ein Mönch und ein Soldat. Damit aber ihre bloße Notenkopfnatur im Ablauf der dramatischen Melodie noch schärfer hervortrete, sind alle diese Gestalten ihrer Individualität entkleidet. Es sind bloße Märchenpersonen, die hier wandeln und sprechen in wohlgesetztem Blankvers. Dort oben aber, wie durch Wortzauber nach einem Phantasiehimmel übertragen, wetterleuchtet es — auch im Takt — in Yeatsschen Zeichen. Als wäre er nicht fähig, diesen einmal gehenden Allgemeinrhythmus anzuhalten, hat er als Schluß — in der ersten Fassung — eine nie ausklingende Fermate eingesetzt. In ähnlicher rhythmischer Gliederung verkündigt sich die Prosafassung der Cathleen ni Hoolihan in ihrem klanglichen Durchspiel wie eine Ballade mit verteilten Sprecherrollen. Das seelische Erlebnis wird sprachlich in jenem ruckartigen Aufwärtsklimmen ausgedrückt, wie es die Ballade durch Verswiederholung, Kehrreim und Strophenvariation zu markieren pflegt. Auch hier sind die Sprecher ohne Individualität. Die Märchengestalttypik gehört nun einmal zu Yeatsens Rhythmus. So fühlt er, so sieht er. Man kann in seinen Dramen die Eigennamen der handelnden Personen weglassen — wie Yeats es übrigens selber im Hour-Glass und in The Player Queen getan hat —, es bleiben die uns Genüge leistenden menschlichen Gattungsformen übrig: der Bauer, die Bäuerin, der König.

der Greis, der Jüngling, das Mädchen, die Musikantin, der Bettler, der Blinde, der Krüppel, der Narr, der Engel und, vom Dichter gesehen, von uns nur geahnt, die Weltgeister.

Damit die Personen auch äußerlich den Stempel des Typenhaften an sich tragen, ist schließlich Yeats auf den Gedanken verfallen, ihnen allen, wie er es vorher nur ausnahmsweise mit dem Narren getan hat, eine Maske anzulegen. Solche Maskenträger treten uns in steifem Marionettengestus in den Four Plays for Dancers 1921 entgegen. Dem Wort ist seine volle Kraft und Herrschaft zurückgegeben. Es macht die einfache rhythmische Linie vor, in die Gestalt, Gebärde und Farbe sich hineinbegeben sollen. Damit nichts die Linie störe, wird auf jegliche, selbst die einfachste Bühnenzutat verzichtet. Eine Musikantin trägt ein dunkles Tuch nach der Mitte der Bretter. Zwei weitere Musikantinnen falten es von der Mitte nach links und rechts aus. Der Hintergrund ist fertig. In wohllautenden Versen sprechen sie Bühnenanweisungen und Ortsangaben. So zaubern sie Landschaften vor uns hin. Sie erläutern chorartig die Umstände, welche die handelnden Personen begleiten, die Personen, die aus der Zuhörerschar heraus gegen das schwarze Tuch hin schreiten. Sie begleiten ihre eigenen und der anderen Personen Worte durchgehend mit Trommel, Zither und Flöte. Zwei der Stücke, At The Hawk's Well und The Only Jealousy of Emer, bilden jetzt mit den vorher geschriebenen Green Helmet, einer heroischen Cuchulain-Burleske, und On Baile's Strand zusammen eine Tetralogie; denn der junge Mann, der die lebenspendende Habichtsquelle sucht, ist der Held Cuchulain. In dem hochphantastischen The Only Jealousy erscheint er wieder in „Bild" und „Geist" entzweigespalten. The Dreaming of the Bones und Calvary stehen als Einzelnummern für sich da. Das Geschehen in allen diesen vier Stücken verinnerlicht sich zu einem gegenseitigen Sichdurchweben, Auseinanderreißen, Umschlingen und Umwinden von Klängen und Emotionen.

Yeats hat in der Einleitung zu diesen Ton- und Wortspielen den Glauben geäußert, er sei ein geborener Dramatiker. Das ist er wohl, aber nur in der Beengung seiner mystischen Weltschau. Wenn die Erscheinungen der Dinge und Menschen bloße Zeichen sind (darüber vgl. oben S. 456), dann ist das wahre Drama nicht im Gang dieser Zeichen, sondern im Spiel der geheimen Weltkräfte zu suchen, die nicht sichtbar vorgeführt, wohl aber im Zauber der Worte durch unsere und der Gestalten Ahnungen hindurchbefohlen werden können. In einem solchen Drama ist die Sprache Königin. Sie schickt uns holde Engelsboten zu im Fluge duftiger Verse in The Land of Heart's Desire. Sie sendet uns dämonisch blickende Weltallswanderer in den sprachlichen Blitzlichtern des Dramas The Countess Cathleen. Die Gräfin hat ihre große Seele Satans Maklern verkauft, um ihr Irland vor der Hungersnot zu retten. Aber der Himmel nimmt sie dennoch auf, und der Teufel ist der Betrogene. Es klingt wie Blakesche Fanfaren in diesen letzten Ausblicken. „Weh dir," ruft der Dichternarr, „Zeit, Schicksal und Wandel, in der Stunde, da du in die Untiefen des Raumes sausest!" Und die alte Dienerin Oona: „Ich will sterben und zu ihr gehen, die ich liebe. Die Jahre stapfen über die Welt gleich großen schwarzen Ochsen. Hinter ihnen Gott, der Hirte, der sie treibt. Und ich liege zertreten unter ihren Hufen." In dem auf engsten Raum gedrängten Einakter Cathleen ni Hoolihan ist die Sprache Feenkönigin, und die Stimmungen sind ihre Licht- und Schwarzalben. Ein junger Bauer bringt seine Braut heim. Heute wollen sie alle in der väterlichen Hütte fröhlich sein. Aber ein Bangen schleicht sich ein, unheimlich, immer geisterschwerer, wie der Tod in Maeterlincks L'Intruse. Da tritt eine alte Frau ein mit sorgenvollem Antlitz und bittet um Obdach. Sie setzt sich vor das Feuer und klagt und träumt und singt zwischenhinein von den vielen, die aus Liebe zu ihr dahinstarben. Wer bist du, fremde Frau? Niemand weiß es. Unwiderstehlich fühlt sich der junge Ire zu ihr hingezogen. Und wie sie sich von hinnen wendet,

verläßt er Vater, Mutter und Braut und folgt ihr zur Tür hinaus. Da ertönt draußen Jubelgeschrei: die Franzosen sind gelandet. 1798! Wer jetzt die Fremde trifft, sieht ihr Antlitz in jugendlicher Schönheit erstrahlen. Wer bist du? Der Geist Irlands! Hier weben die Stimmungen einen Wehmutstraum, der in der Seele jedes einzelnen Iren schon einmal gewesen ist und somit symbolische Allgemeinbedeutung erhält. Yeats hat dieses Drama in einem Traum gesehen — so bezeugt er uns. Diesen Ursprung können auch die Gestalten seiner übrigen Dramen nicht verleugnen. Sprecht leise, haltet den Atem zurück, sonst zerbricht das luftig zarte Traumgebilde!



Abb.270. J. M. Synge. Nach einer Zeichnung von Robert Gregory. (Aus Lady Gregory, Our Irish Theatre.)

SYNGE UND COLUM.

Ganz anders ist die Einstellung und die Durchtönung der Dinge bei Synge und Padraic Colum. Sie sehen die irische Welt in ihrer Wildheit und Rauheit, von grimmigen Kräften durchtobt, vom Morgenrot der Volksphantasie umdämmert. Und sie wollen beides zeigen: irische Erdennähe und irische Träumerei. Die Romantik ist ein bloßes Teilorgan ihres lebendigen Naturalismus. Sie geben der zarten keltischen Seele die feste körperliche Behausung.

Daß John Millington Synge (1871—1909) das Lebenshaus als rauh und grau, von kalten Winden durchheult, dargestellt hat, entspricht dem, was wir erwarten von einem Menschenkinde, das zeitlebens um die Gesundheit kämpfen mußte. Der Fall Stevenson und Henley hat sich an ihm wiederholt. Lebenskraftsinn in einem Körper, den die Lebenskraft langsam verläßt! Dieser Sinn treibt den werdenden Dramatiker ins Herz der Wirklichkeit. Yeats weist den Weg. „Verlassen Sie Paris . . . Gehen Sie auf die Araninseln (an der Westküste Irlands)! Gehen Sie dort unter das Volk und stellen Sie ein Leben dar, das noch nie Ausdruck gefunden hat!" Und er geht. 1898 bis 1902 beobachtet er alljährlich wochenlang das Araninselnvolk an Ort und Stelle. Ein eigenes Buch — The Aran Islands, erst 1907 veröffentlicht — ist die Frucht dieser Studien. Weitere ferne Lebenswinkel werden nach Stoffen abgesucht, die er als Sammlung herausbringt (In Wicklow, West Kerry and Connemara 1910). Diese Stoffe durchtönt er mit Melodie und durchzündet er mit Handlung: The Shadow of the Glen 1903, Riders to the Sea 1904, The Well of the Saints 1905. Die längst fertige verwegene Komödie The Tinker's Wedding wird erst 1909 auf der Dubliner Bühne zugelassen. Synge selber steht aber schon an der Schwelle des Todes. Die feindliche Aufnahme, die zwei Jahre vorher seinem Playboy of the Western World bereitet worden ist, hat seine ohnehin schwer erschütterte Gesundheit vollends zertrümmert. Er stirbt in einem Dubliner Krankenhaus. Seine Tragödie, Deirdre, hat er nicht mehr vollenden können. Was er an fertigen Dramen zurückläßt, ist Handlung und Wort gewordene irische Wirklichkeit, in lebenswahren Gestalten versichtbart, die niemals bloße Maskenträger sein könnten. Übernommen sein mag die Bewegungsrichtung, das dramatische Motiv. Man hat Martin du Gard als Motivgeber des Shadow of the Glen namhaft gemacht, man hat Pierre Lotis Pêcheurs d'Islande als das Urbild der Riders of the Sea hingestellt und in der Well of the Saints eine Widerspiegelung von George Clemenceaus Le Voile du Bonheur zu erkennen geglaubt. Mag sein. Aber unter gemeinsamem Fabelboden fließen die Formquellen in entgegengesetzter Richtung. Denn hier geht es irische Seelenwege. Die alte Maurya — in Riders to the Sea —, die ihren Gatten und drei ihrer Söhne auf der See verloren hat und nun vergeblich auf Nachrichten über ihren vermißten vierten Sohn harrt, bis sie sich schließlich ihres fünften und letzten beraubt sieht, was verkörpert sie? Das arme Fischervolk der westlichen Inseln, das in beständiger Fehde

mit dem Meere lebt. Und das häßliche Bettlerehepaar in The Well of the Saints, das lieber blind bleibt, als daß es sich durch das Sehen zu seiner inneren Schönheitsschau den Zugang vermauerte und das dem Heiligen das lichtspendende Wunderwasser aus der Hand schlägt, was bedeutet es? Den Aufruhr der Keltenseele gegen die Tyrannei der Wirklichkeit. Hier stehen irischer Naturalismus und irische Seelenromantik in wohltuendem Gleichgewicht. In dem ersten Stück ist eigentlich alles lauter Natur: die Salzluft, die Hütte, das Geisterschauen, die Ahnung, der Seelenschrei. Aus Mauryas Caoin — der Totenklage — klingt es wie uralte Dichtung zu uns herüber, wie die Stimme der geplagten Menschheit, die seit ihrer Geburt den unersättlichen Tod anklagt: „Nun sind sie alle beisammen und das Ende ist da. Gott der Allmächtige habe Erbarmen mit Bartleys Seele, mit Michaels Seele und den Seelen von Sheamus und Patch und Stephan und Shawn. Er habe Erbarmen mit meiner Seele, oh Nora, und mit den Seelen derer, die in dieser Welt zurückbleiben." Vom Irentum empor zu Menschheitshöhen!

Solche Höhen erklimmt auch das vielumstrittene, durch und durch irische Stück The Playboy of the Western World. Der Einzelmensch ist in den Augen der Gesellschaft nur das, was die Phantasie der andern von ihm vorbildnert. Hebt sie sein Bild über die Menge empor, so ist seine große Stunde gekommen, er wird vergöttert. Senkt sie später sein Bild in die Tiefe, so ist es vorbei mit der Verehrung, er wird geschmäht, vielleicht gerade im Moment seiner seelischen Läuterung. Menschendummheit, Weltironie! Der Fall des Christy Mahon, des Playboys, des „Aufschneiders", den der närrische Pöbel in seiner Verblendung verherrlicht und nun, wo er ausgereift ist, verhöhnt und davonjagt. Taucht da eines Abends von ungefähr in einer irischen Dorfkneipe der Grafschaft Mayo ein schmächtiger, schüchterner Jüngling auf, todmüde, geängstigt, schmutzig. Ein schweres Verbrechen liegt hinter ihm. Er hat seinen eigenen Vater, einen Deliriumssäufer, im Wortstreit getötet. Wie der Flüchtling seine Tat kurzatmig und stückweise enthüllt, erwärmen sich die kalten Blicke der Wirtshausgäste. Die Befremdung weicht der Bewunderung: ein Held! Die Wirtstochter, Pegeen, verliebt sich in den Mörder und gibt seinetwegen ihren braven, aber feigen Verlobten auf. Die Dorfschönen kommen des andern Tages, den tollkühnen Verbrecher zu begucken. Der harmlose Christy sieht sich wider Willen zum Helden erhoben und durch die Ermutigung der Narren um ihn her gezwungen, die ihm angedichtete Rolle weiterzuspielen. Er trägt immer dicker auf, die irische Phantasie kommt ihm mächtig zu Hilfe, und schließlich glaubt er sich identisch mit dem, was er mimt. „Da kehrte ich den Rücken nordwärts und versetzte ihm einen Schlag auf den Scheitel, streckte ihn zu Boden, und sein Schädel klaffte entzwei bis zum Adamsapfel." Das Spiel gibt dem scheuen Jüngling Selbstbewußtsein und Kraft. Er besiegt die Dörfler in ihrer eigenen Kunst, dem Strandwettreiten. Das Liebesentzücken aber, das er mit Pegeen spielt, schlägt plötzlich in ernste Romantik um. Schwer betrunken kommt der Wirt von einem Leichenschmaus zurück und gibt den beiden rülpsend den Segen. Nun fällt der große dramatische Schlag. Der alte Mahon tritt ein mit verbundenem Kopf. Der Sohn hat ihn wohl geschlagen, aber nicht getötet. Der Ausreißer nehme sich in acht. Mit einem Male ist der Glorienschein, der sich um Christys Haupt gelegt, zerstoben. Pegeen gibt ihn der Verachtung preis. Vergeblich versucht der Playboy durch einen erneuten Schlag, den er dem verhaßten Vater vor aller Augen versetzt, sein Heldentum zu bewahrheiten. Der Pöbel überfällt ihn, und Playboy und Deliriumssäufer — der letztere ist zwar ganz zahm geworden — ziehen unter dem höhnenden Geschrei der Narren zum Dorf hinaus. Pegeen mag wohl ahnen, daß der von ihr aufgegebene Geliebte durch das Erlebnis zum Manne geworden ist. Sie vermag ihn nicht zurückzurufen. Wie er fort ist, bricht sie in Klagen aus. Dieses Drama ist eine kühne Durchdringung gegensätzlicher Elemente, komischer, tragischer, grotesker, satirischer, sentimentaler und sinnender Art, chaotische Volkswildheit und Volksträumerei, die ins Licht der Ironie gerückt werden. Haarsträubend sind die Situationen und Hintergründe. Die Bauern ergehen sich bei einer Bestattung in tierischer Völlerei. Ein Sohn schlägt seinen Vater mit dem Spaten und prahlt damit. Er versetzt ihm später einen zweiten Streich und macht den Alten wieder scheintot. Dieser aber erholt sich und kriecht auf allen vieren ins Zimmer herein. Da brummt der Sohn ihm grimmig entgegen: „Soll ich dich zum dritten Male töten?" Eine Frau verwundet ihren Mann mit einem rostigen Karst, daß er an Blutvergiftung stirbt. Ein greller Naturalismus, der die Romantik überlichtet! Dazu erklingt die Sprache in einer Wildheit, die alle Maße übersteigt. Synge hat nur eine Auswahl dessen wiedergegeben, was er selber gehört. Er hat vieles davon wieder gestrichen. Aber was bleibt, ist immer noch zu stark. Irische Wirklichkeit geht über die Bretter. Doch der Ire lehnt sie mit Entrüstung ab. Es ist zu viel. Das Trommelfeuer komischer und tragischer Effekte, das im dritten Akt lostobt, betäubt ihn. Er muß aufschreien, um sich Luft zu machen.

Dazu kommt es nicht, wenn derselbe Ire sich etwa ein Drama von Padraic Colum ansieht. Colum vermeidet wie in seinen Gedichten (über sie vgl. oben S. 459) jede forcierte Note. Sein Ziel ist die Heraus-

bildung wirksamer Situationen. Er hat das irische Landproblem in dramatische Situationen umgedacht und in den verschiedenartigsten Psychen des irischen Bauerntums gespiegelt. Die Handlung verläuft bei ihm fast ausschließlich innerlich, auf geistiger Ebene. Sein Lustspiel The Land (1905) entspringt einer äußeren, historischen Verumständung. Die Landakte hatte 1903 nach langem Warten dem irischen Bauer Grundeigentum zuerkannt. Endlich ist das Land zu haben. Aber zu spät, denn die Tüchtigsten unter der jüngeren Generation sind schon nach Amerika ausgewandert, um sich dort der Industrie zu verkaufen. Sie haben kein Verständnis mehr für das Festhalten des älteren Geschlechts am heimatlichen Boden. Die Seelenspiegelbilder bei alt und jung erglänzen somit in gegensätzlichen Reihen in diesem Stück, das der Dichter in die offene Frage ausklingen läßt: „Denkt ihr je an die irische Nation, die all die Zeit auf ihre Geburt wartet?" In neuen gegensätzlichen Bildern wird das irische Land zurückgeworfen in dem Stück Broken Soil (1903, nachher 1907 als The Fiddler's House gedruckt), aus zwei Seelenspiegeln heraus; der unsteten Künstlernatur des Geigenspielers Con Hourican und der seßhaften Stetigkeit der irischen Bauern. Auch hier durchklingt eine träumerische offene Frage den weiten Raum des Schlußmomentes: „Ich lasse das Land hinter mir liegen; doch was ist das Land verglichen mit der Musik, die aus wundersamer Ferne kommt, wenn die Nacht auf der Erde liegt und der Vogel im Grase schweigt!" Das kleine Pathos ist hier Wort geworden. Colum hat aber in einem andern Drama gezeigt, daß innerhalb der engeren Grenzen des irischen Bauerntums Raum genug ist für das große Pathos. Die Fabel von King Lear ist zeitlos, menschlich allgemeingültig. Wie wirkt sie sich dramatisch aus, hineingestellt in das ländliche Irentum? Darauf gibt Thomas Muskerry (1910) die künstlerische Antwort, das Drama vom bäuerlichen König Lear, den die Undankbarkeit und Selbstsucht der Familie vernichtet, die er selber geschaffen hat. Das sind die drei Dramen, auf denen Colums Ruhm beruht. Er hat später die irische Umluft verlassen, um sich einem andern Fabelgebiet zuzuwenden. Stets aber ist er seiner künstlerischen Überzeugung treu geblieben, auch als die gute Überlieferung der Abbey-Bühne allmählich in Vergessenheit geraten war und der schlimme Philistergeschmack obenauf kam. In dieser spätern Zeit war ihm naturgemäß der äußere Erfolg versagt.

Das Jahr 1908 bezeichnet den Beginn des Abstiegs in der stolzen künstlerischen Selbstbehauptung des Abbey-Theaters. Es kommen die geschickten, aber kleinen Geister. Sie machen sich Synges Manier zu eigen und durchseuchen sie mit modernem Melodrama: W. F. Casey, R. J. Ray, T. C. Murray und, als der begabteste unter ihnen, Lennox Robinson. Ein paar tapfere Künstler — unter ihnen George Fitzmaurice und Seumas O'Kelly — versuchen die Flut der Konvention zurückzudämmen. Aber dabei stemmt sich bloß ein Epigone gegen den andern. Nebenan, stärker als alle andern, steht ein Gestalter, den eine urwüchsige keltische Phantasie zu den eigenartigsten Schöpfungen zwingt: Lord Dunsany. Nicht nur, daß eine überkühne Bildungskraft selbstherrlich — mit Vorliebe in fernöstlicher Umluft — weltmächtliche Hypostasen schafft und in gewaltige Bewegungen wirft; den kosmischen Glanz, den sie aufsprühen läßt, durchblitzen groteske Widerkräfte, die an Poe erinnern, philosophische Ironien, die Samuel Butlers Seelenleuchter zu entstrahlen scheinen. Durch das Ganze schwingt sich ein weltenweites Lachen. In seinen drei Stücken The Gods of Pegana (1905), Time and the Gods (1906), The Sword of Welleran (1908) treten von ihm erfundene mythologische Wesen auf, um in ein mythologisches Geschehen hineinzuwandeln, das des Dichters Sinn gefällt: in die Abenteuer der Gottheiten von Pegana und den Kampf der Welt gegen die Gewalt der Zeit und des Wandels. Die dreiste Phantasiearbeit geht weiter in A Dreamer's Tales 1910, The Book of Wonder 1912, Fifty-one Tales 1915. Dann platzt und kracht es plötzlich (1912) in der irisch-dramatischen Bewegung in vielfarbigen weltironischen Leuchtraketen: The Glittering Gate. Zwei verstorbene Einbrecher stehen vor der Himmelspforte. Ihren metaphysischen Glauben finden wir in eigenartigen Symbolen über Himmelsweiten hingeschrieben. Bierflaschen steigen nieder. Die Schelme entkorken sie und finden sie leer. Echt fachmännisch brechen sie die Pforten auf und sehen nichts als Sterne. Da glauben sie, die Vorsehung halte sie zum Narren, und schließen daraus, daß es keinen Himmel gäbe. Von hier aus wölbt sich eine Brücke zu drei Meisterstücken mythologischer Ironie: King Argimenes and the Unknown Warrior,



Abb. 271. St. John Ervine. Nach einer Photographie. (Aus Bookman 1920.)

The Gods of the Mountain, The Golden Doom. Das mittlere zeigt ein kühn erfundenes Thema, das in Samuel Butlerischer, scherzoartiger Fuge durchgespielt wird. Sechs Bettler und ein Dieb mimen die sieben aus grünem Nierstein gemeißelten Götter des Berges so vollendet nach, daß das Volk sie für Götter hält. Die Bettler fürchten nur eines, daß der Betrug entdeckt werde, sobald man die Standbilder oben noch an alter Stelle erblicken wird. Doch etwas Unerwartetes geschieht. Die Steingötzen haben tatsächlich ihre Stätte verlassen, und das Volk glaubt jetzt, daß Götter unter ihnen weilen. In Wirklichkeit sind sie gekommen, die Betrüger zu bestrafen. Sie treten ein und werfen die Bettler in die Versteinerung der von ihnen angenommenen starren Standbildposen. Wie sich nun die Anbeter nähern und entdecken, daß die Bettler wirklich aus Stein sind, glauben sie an deren Göttlichkeit und verurteilen ihre früheren Bedenken. Lord Dunsany hat seither zahlreiche weitere Dramen erfunden. Wenn auch der Stoff orientalisch oder phantastisch märchenhaft ist, so gibt sich der sie belebende Geist sofort als keltisch-irisch zu erkennen.

Es ist bezeichnend für die Abkehr des Abbey-Theaters von den streng nationalen und streng künstlerischen Idealen, daß 1915 seine Leitung in die Hände eines Mannes überging, der als Außenseiter nach Dublin gekommen war: St. John G. Ervine. Ervine ist in Ulster geboren und aufgewachsen. Das Gegebene wäre für ihn gewesen, den Anschluß in Belfast zu suchen, wo seit 1904 im Ulster Literary Theatre Rutherford Mayne durch seine Dialektdramen aus dem nordischen Bauernleben das für den Norden zu leisten bestrebt war, was Synge für den Westen vollbracht hat. Aber Ervines Blick war von Anfang an nach England gerichtet. Er ließ sich in London als erfolgreicher Romancier und Dramatiker abstempeln und fand auf der Dubliner Bühne Eingang zu einer Zeit, als die Verflachung und Entnationalisierung schon weit gediehen war. Er ist durch das äußerliche Band seiner Dubliner Intendantur (1915—18) mit dem irischen Nationaldrama verbunden und durch das Stück Mixed Marriage (1911), das ihn berühmt gemacht hat. Das große Thema ist hier der auf dem Ulsterer Boden unvermeidliche Kampf zwischen Katholik und Protestant. Ervine verläßt sich auf die Redehaftigkeit. Seinen Gestalten fehlt der Lebensodem.

Auf der einen Seite ein anglisierter Ulsterman an der Spitze des irischen Theaters, auf der andern der größte Dichter der sog. keltischen Renaissance, Yeats, der eingestandenermaßen des Dramas müde ist! Wir durchblättern den letzten Teil eines Buches, das wir bald schließen und beiseite legen können. Ein anderes Buch wird sich wohl nächstens vor uns öffnen: das reine gälische Drama. Blättern wir aber dort zurück, so müssen wir gestehen: prächtige, lebensvolle Bilder sind vor uns aufgestiegen.

LITERATURANGABEN ZU XLVII BIS LV.

Zur allgemeinen Orientierung über Epik und Lyrik seit 1880 (Kapp. 47 bis 52). Gesamtdarstellungen: vgl. Angaben S. 427 zu XXXV. Über Versdichtung im besonderen: W. L. Phelps, The Advance of English Poetry, New York, Dodd, Mead and Co. 1919; Mary C. Sturgeon, Studies in Contemporary Poets, London, Harrap and Co. 1916 u. erweitert 1920; Marguerite Wilkinson, New Voices, New York, Macmillan Co. 1920, Harold Monro, Some Contemporary Poets (1920), London, Leonard Parsons 1920. Vgl. auch R. H. Strachan, The Soul of Modern Poetry, London, Hodder and Stoughton 1923. Chrestomathien: Georgian Poetry 1911—12, 1913—15, 1916—17, 1918—19, 1920—22, ed. by E. M(arsh), The Poetry Bookshop 1912; Poems of To-day, Sidgwick and Jackson 1915 (neu 1921), An Anthology of Modern Verse, chosen by A. M., Methuen 1921; Selections from Modern Poets, made by J. C. Squire, Secker 1921. — Vgl. auch in London Mercury die Artikel von J. C. Squire u. a.

XLVII. Die Neuklassizisten und ihre Nachbarn. Anthologie: Robert Bridges and Contemporary Poets (Bd. 11 der Serie The Poets and the Poetry of the 19th. Century, ed. Alfred H. Miles, London, Routledge and Sons 1906) bringt Gedichte der meisten hier erwähnten Lyriker. Die Werke von Bridges in billiger Ausgabe: Poetical Works, excluding the eight dramas, Oxford, A. Frowde 1912. Ferner: October and Other Poems 1920. Über Bridges: F. E. Brett Young, R. B., a critical study, London, Martin Secker 1914. J. M. Kelshall, R. B., Poet Laureate, London, Robert Scott 1924. — S. 431: W. Watson. Auswahl: A Hundred Poems. Hodder and St. 1922. — S. 432: Stephen Phillips. Zur Ergänzung: Lyrics and Dramas, London, John Lane 1913. Panama and Other Poems, Narrative and Occasional 1915. Über seine Dramen: A. Greef, S. P. als Dramatiker, Englische Studien 40, 1909, über seinen Stil: Esther Cary, Beiträge zur Charakteristik von S. P.s Stil, Diss. Marburg 1912. — S. 433: Lawrence Binyon. Zur Ergänzung: Odes, neue Ausg. bei E. Mathews 1913, The Winnowing Fan (Kriegsgedichte), Ebenda 1915. — L. Johnson, Bequeme Gesamtausgabe: Poetical Works of L. J., London, Elkin Mathews 1915. Seine vorzüglichen literarischen Abhandlungen: Reviews and Critical Papers by L., ed. with an introduction by Robert Shafer, Ebenda 1921. — S. 434: J. E. Flecker, Gesamtausgaben: Collected Poems, M. Secker 1916 und 1922, Collected Prose, Heinemann 1922. Douglas Goldring, J. E. F., Chapman and Hall 1922.

XLVIII. Die Endhaften. S. 435: Über O. Wilde s. Angaben S. 342 zu XXXIII. Über seine Gedichte: B. Fehr, Studien zu O. W.s Gedichten, Palaestra 100, Berlin, Mayer und Müller 1918. — S. 437: Arthur Symons, Zur Ergänzung: Days and Nights, M. Secker 1923 (alte Gedichte), Love's Cruelty, Ebenda 1923. Gesamtausgabe: The Collected Works of A. S. in 16 vols., Ebenda 1924 (£ 12!). — S. 438: Ernest Dowson. Ausgabe: The Poems of E. D. with a Memoir by A. Symons, London, J. Lane 1911. E. D., Poems and Prose of, Modern Library Series, Boni and Liveright, 1919. Über D.: A. Symons, Studies in Prose and Verse, 1904; V. G. Plarr, E. D. 1888—1897, reminiscenses, unpublished letters and marginalia, with a bibliography, C. Matthews 1914.

XLIX. Die Kraftrealisten und Weltreichsänger. — S. 440: William Ernest Henley, Neue Ausgabe bei Macmillan in 4 Bden, 1921. (Ein Band enthält die Gedichte.) Über H.: Cornford, W. E. H., London, Constable 1913. — S. 442: John Davidson. Über ihn vgl. Hayim Fineman, J. D., a study of the relation of his ideas to his poetry, University of Pennsylvania 1916 (dort gute Bibliographie). — S. 446: Kipling. Über ihn s. die Angaben S. 428 zu XLI. Ausgabe: R. K.'s Verse, Inclusive Edition 1885—1918, 3 vols, Hodder and Stoughton 1919 und 1921. — S. 446: Newbolt, Poems new and old, Complete Edition (alle Gedichte 1897—1912), Murray 1912.

L. Die Mystiker und Träumer. S. 447: L. Housman. Zur Ergänzung: Last Poems, G. Richards 1922. — S. 447: Francis Thompson. The Works of F. T. in 3 vols. London, Burns and Oates 1913. Everard Meynell, The Life of F. T., Ebda 1916; G. A. Beacock, F. T., Diss. Marburg 1912; F. Rooker, F. T., Thèse, Paris 1913; John Thomson, The Story of F. T. 1922. — S. 450: W. de la Mare. Poems 1901—1918, 2 vols Constable 1920. Über de la M.: R. L. Mégroz, W. de la M., a biographical and critical study. Hodder and Stoughton 1924.

LI. Die keltische Renaissance. Zur allgemeinen Orientierung. Geschichte: Mary Hagden and George A. Moonan, A short History of the Irish People, Longmans 1922. Literarisch: E. Boyd, Ireland's Literary Renaissance, 1. Aufl. Dublin, Maunsel 1916, 2. (vermehrte) Aufl. Gr. Richards 1923 (mit guter Bibliographie). Anthologien: Padric Gregory, Modern Anglo-Irish Verse, an anthology selected from the work of the living Irish Poets, Nutt 1914; Irish Poets of To-day, an anthology compiled by L. D'O. Walters, T. F. Unwin 1921. — S. 453: Viehraub von Coolney: Rudolf Thurneysen, Die irische Helden- und Königssage

bis zum 17. Jahrhundert, Teil I und II, Halle, Niemeyer, 1921. — S. 454: Über Davis: Joh. Schiller, T. O. D., ein irischer Freiheitssänger, Wiener Beitr. zur engl. Phil. 46, Wien 1915. — S. 454: Über Yeats: Bibliogr. Angaben s. unten zu Kap. LV. Ausgaben der Gedichte: Das meiste enthalten in Poems, new edition, entirely revised and reedited, Fisher 1919 und öfters. Dazu: Later Poems, Macmillan 1922 (contains all poetry not in dramatic form that I have written between my 17th year and the year 1921). Bezüglich der frühesten Gedichte ist zu verwenden: The Collected Works, 8 vols, Shakespeare Head Press 1908. — Über Y.s Frühdichtung. Patty Gurd, The early poetry of W. B. Yeats, Diss. Zürich 1916. — S. 460: Über William Sharp: Elizabeth A. Sharp, W. S., Heinemann 1910; Dieselbe; A Memoir compiled by his wife, 2 Bde., Ebenda 1912. Poems selected and arranged by Mrs. W. S., Ebenda 1912.

LII. Der Jungrealismus in Lyrik und Versepik. s. oben Angaben zu XLVII. — S. 462: Hardys Gedichte: Collected Poems of T. H., Macmillan 1923. — S. 463: Hodgson: The Bull. At the Sign of Flying Flame 1913, The Song of Honour, Ebenda 1913 (neu im Poetry Bookshop), Poems, Macmillan 1916. — S. 464: Drinkwater, Bequeme Ausgabe: Collected Poems, 2 vols, Sidgwick and Jackson 1923 (enthält alle Gedichte seit 1908). — S. 465: W. H. Davies, Zahlreiche Bändchen, beginnend mit The Soul's Destroyer, 1906, New Poems 1907, Nature Poems 1908. Jetzt beieinander: Collected Poems, 1 st series; Cape 1923, 2nd series. Ebenda 1923. Neuerdings: Secrets, Poems, Ebenda 1924. Seine Autobiography of a Tramp, 1920 schon in 5. Auflage bei Fifield. — S. 467: Masefield. Jetzt Collected Poems, Heinemann 1924 (alles enthaltend). Über M.: W. H. Hamilton, J. M., a critical study, Allen 1921; Cecile Biggane, J. M., a study, Cambridge, Heffer 1924. — S. 469: W. W. Gibson. Stonefolds, Samurai Press 1907; Daily Bread, E. Mathews 1910; Fires, Ebenda 1912; Thoroughfares; Ebenda 1914; Borderlands, Ebenda 1914; Collected Works, New York, Macmillan Company 1917; Krindlesyke, Macmillan 1922. — S. 471: Rupert Brooke: Collected Poems, Sidgwick and Jackson 1917. Bequem: Selected Poems, Ebenda 1917. Über B.: W. de la Mare, R. B. and the Intellectual Imagination, Ebenda, 1914; S. B. Liljegren, Die Gedichte R. B.'s, Anglia Beiblatt 35 (1924) 49—60, 79—95. — S. 471: Kriegsdichtung, vgl. Edith Aulhorn, Vom englischen Soldatenlied, Germ.-Rom. Monatsschrift VIII (1920), 29—45; Soldier Poets who fell in the war, ed. by A. St. John Adcock, Hodder and Stoughton 1924.

LIII. Das englische Drama seit 1880. Gesamtdarstellungen: Mario Borsa, The English Stage of To-day, London, John Lane 1908; T. H. Dickinson, The Contemporary Drama of England, London, John Murray 1920 (mit guter Bibliographie); W. Archer, The Old Drama and the New, London, Heinemann 1923; A. E. Morgan, Tendencies of Modern English Drama, London, Constable 1924; Frank Vernon, The 20th Century Theatre, London, Harrap 1924. — S. 472: vgl. Robert Huber, Ibsens Bedeutung für das englische Drama, Diss. Marburg 1914. — S. 473: Über Gilbert s. Sidney Dark and Rowland Grey, W. S. Gilbert, his life and letters, London, Methuen 1923. — S. 474: Über H. A. Jones s. Hans Teichmann, H. A. Jone's Dramen, Diss. Gießen 1913. Über Pinero s. Willibald Stöcker, P.'s Dramen, Diss. Marburg 1911 (auch Anglia 35), H. Fyfe, A. W. P., Playwright, 1902. — S. 476: P. P. Howe, The Repertory Theatre, London 1910. — S. 477: Über Oscar Wilde vgl. Bibliographie S. 342, XXXIII. — S. 478: Cannans Stücke jetzt in dem Bande Seven Plays, London, Martin Secker 1923. — S. 478: Plays of St. John Hankin, 2 Bde., London, M. Secker 1923. — S. 479: Galsworthy. Zur Ergänzung: Zahlreiche kleinere Stücke, u. a. The Little Man 1920, The Skin Game 1921, Windows 1922, Loyalties 1922, gesammelt in Six Short Plays, Duckworth 1921 und Plays, fifth Series, Ebenda 1922. Dazu die große Manaton Edition, 21 Bde., bei Heinemann, 1922 bis 24. — S. 480: Barrie, Plays bei Hodder and Stoughton (ausg. Peter Pan, das nur in den Prosafassungen zu haben ist: Peter and Wendy, und P. P. in Kensington Garden, Ebenda). Über B. vgl. L. S. Suitslaar, Some Plays by Barrie, English Studies III (1921). — S. 483: Über Wildes Salomé s. Bibl. S. 342. — S. 483: Über Stephen Phillips s. Angabe oben S. 507 zu XLVII. — S. 484: Über Gordon Bottomleys. Fr. Wild, G. B.'s Dramen, Neuere Sprachen XXXII, 1924. — S. 485: Über T. Hardys Dynasts s. Bibl. S. 428.

LIV. Bernard Shaw. Das geistvollste Buch über Shaw: Julius Bab, B. S., Berlin 1910. Das reichste Material bietet: A. Henderson, G. B. S., London, Hurst and Blackett 1911. Ferner: Joseph McCabe, G. B. S., London, Kegan Paul 1914; P. P. Howe, G. B. S., London, M. Secker 1915; E. Shanks, G. B. S. London, Nisbet 1924. Gute Bibliographie bei Howe. Die Werke erschienen bei Constable and Co., vieles auch bei Tauchnitz.

LV. Das Drama der irischen Renaissance. Über die irische Renaissance vgl. Bibl. zu Kap. LI. — Gute Gesamtdarstellung: E. A. Boyd, The Contemporary Drama of Ireland, Dublin, Talbot Press Ltd., London, Fisher Unwin Ltd., 1918 (mit guter Bibliographie). Die Geschichte des irischen Theaters erzählen: G. Moore, Hail and Farewell 1911—14; Lady Gregory, Our Irish Theatre, London 1914. Vgl. ferner: W. B.

Yeats, The Cutting of an Agate, New York 1912; C. Weygandt, Irish Plays and Playwrights, Boston 1913; J. M. Clark, The Irish Literary Movement, Englische Studien, Juli 1915. — S. 499: W. Boyle: The Building Fund 1905, The Eloquent Dempsey 1907, The Mineral Workers 1907, Family Failing 1912. — S. 500: Yeats: Viele Ausgaben, einzeln und in Serien, jetzt bequem in Plays in Prose and Verse, London, Macmillan 1922. Über Yeats: H. S. Krans, W. B. Y. and the Irish Literary Revival, New York 1904; Forrest Reid, W. B. Yeats, A Critical Study, London 1915; J. M. Hone, W. B. Y., Dublin 1915. — S. 503: J. M. Synge, Seine Werke: The Works of J. M. S., Library Edition, Dublin, Maunsel 1911, 5 Bde. (einschließlich Gedichte und Übersetzungen). Die oben erwähnten 6 Bücher allein als Plays by J. M. S. Ebenda 1904 u. öfters. Über Synge: P. P. Howe, J. M. S., A Critical Study, London, M. Secker 1912; F. Bickley, J. M. S. and the Irish Dramatic Movement, London, Constable 1912; M. Bourgeois, J. M. S. and the Irish Literary Theatre, Ebenda 1913; Hans Krieger, J. M. S., Diss. Marburg 1916. — S. 504: Colums 3 wichtigste Stücke als Three Plays, Dublin 1917. — S. 505: Über Lord Dunsany: E. H. Bierstadt, D. the Dramatist, Boston 1917. Seine Stücke gesammelt in Five Plays, London, Richards 1914, Plays of Gods and Men, London, Unwin 1915; Plays of Near and Far, London, Putnam 1922; das Stück If Ebenda 1921. Dazu Sagen in Prosa in The King of Ireland's Son, Ebenda 1920; Tales of Three Hemispheres, London, F. Unwin 1920.

NACHWORT.

Den zahlreichen Fäden, die der Geist des englischen Schrifttums aus der Vergangenheit in die Gegenwart hinein gesponnen hat, sind wir nachgegangen. An manchen Stellen haben wir haltgemacht: wo wir immer einen Meister die Fäden kühn fassen und zu neuen Zeichen verknüpfen sahen. Die letzte Haltestelle liegt hinter uns. Doch die Lebensfäden treiben weiter. Sollen wir sie in der präkonstruktiven Schau eines Wells in Zukunftsverknüpfungen hinein weiterdenken? Wir verzichten darauf.

Weit war der Weg, wenn auch nicht so weit wie in der soeben erschienenen englischen Literaturgeschichte von E. Legouis und L. Cazamian — Histoire de la Littérature Anglaise, Paris 1924 —, wo ein konstruktiver Geist die viel breitere Erscheinungsmasse der ganzen englischen Literatur in scharf umgrenzte, harmonische Beziehungsgruppen geordnet hat.

Uns hat sich mit der eingehenderen Betrachtung zumal des neuen Schrifttums der Raum ins Schreckhafte geweitet. Da half, sollte der Riesenstoff bemeistert werden, nur noch die subjektive Auswahl. Der Leser wird somit verstehen, daß in der Gegenwartsliteratur nicht alles behandelt werden konnte. Möge er ferner bedenken, daß viele Kapitel — 1 bis 13 1919—1920, 17 bis 30 1920—1921 — schon längst im Satze gestanden haben. Die neueste Forschung konnte in diesen Fällen nur noch in den Bibliographien und Anmerkungen berücksichtigt werden.

Meinen tief empfundenen Dank allen denen, die mir in selbstloser Weise die Arbeit erleichtert haben, vor allem meinen beiden früheren Kollegen an der St. Galler Handelshochschule, den Herren Prof. Dr. Gustav Jenny und Prof. Paul Oettli, für ihre wertvollen Anregungen beim Durchlesen von Manuskript und Druckbogen, ferner meinem Hörer, Herrn Alfred Löhrer, der mir während seines dreijährigen Aufenthalts in London in der Nachweisung von Bildermaterial behilflich war und das Register verfertigt hat.

Bei der schnellen Herausgabe der ersten Hefte im Sommer 1923 bin ich nicht dazu gekommen, eine Widmung vorauszuschicken. Dürfte ich sie heute nachholen, so würde sie lauten:

Dem Herausgeber und den Mitarbeitern des Handbuchs und allen Freunden der englischen Literatur.

Zürich, im Dezember 1924.

Bernhard Fehr.

NAMENVERZEICHNIS.

ÜBERSICHT.



